Б. ЛЬВОВ-АНОХИН

ГАЛИНА УЛАНОВА

СЕРИЯ «ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ»

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Книга посвящена творческому пути знаменитой русской балерины Галины Улановой. Это наблюдения и размышления автора, театрального критика, о личности балерины в ее ролях: Одетты-Одиллии, Жизели, Раймонды, Джульетты и многих других.

- Б. А. Львов-Анохин
  - ОТ АВТОРА
  - ТАНЕЦ УЛАНОВОЙ
  - ОДЕТТА — ОДИЛЛИЯ
  - ЖИЗЕЛЬ
  - МАРИЯ
  - КОРАЛИ
  - РАЙМОНДА
  - ДЖУЛЬЕТТА
  - ЗОЛУШКА
  - ПАРАША
  - ТАО ХОА
  - КАТЕРИНА
  - «ШОПЕНПАНА»
  - ВЫСТУПЛЕНИЯ В КОНЦЕРТАХ
  - ВЫСТУПЛЕНИЯ ЗА РУБЕЖОМ
  - ТРУД БАЛЕРИНЫ
  - ОСНОВНЫЕ РОЛИ Г. С. УЛАНОВОЙ
  - ИЛЛЮСТРАЦИИ
- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14

- ○ 15
- ○ 16
- ○ 17
- ○ 18
- ○ 19
- ○ 20
- ○ 21
- ○ 22
- ○ 23
- ○ 24
- ○ 25
- ○ 26
- ○ 27
- ○ 28
- ○ 29
- ○ 30
- ○ 31
- ○ 32
- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49

Б. А. Львов-Анохин
Галина Уланова

ОТ АВТОРА

Многие страницы этой книги написаны под непосредственным впечатлением от спектаклей Улановой, сразу же после ее выступлений. Теперь, когда книга выходит в свет, артистический путь Улановой уже завершен. Но я не хочу исправлять глагол «танцует» на «танцевала». Пусть наблюдения и размышления очевидца останутся такими, какими они запечатлелись в то время, когда на сцене жили созданные выдающейся балериной образы Жизели, Одетты, Джульетты, Марии…

В одной из предварительных рецензий на рукопись этой книги говорилось: «Книга написана с таким ощущением, что можно пойти в Большой театр и посмотреть, как танцует Уланова». Автор рецензии считал это недостатком. Может быть, он и прав. Но я все-таки хочу, чтобы это ощущение осталось…

ТАНЕЦ УЛАНОВОЙ

В истории классического балета были этапы, когда появление большой балерины, значительной артистической индивидуальности помогало возрождению и обновлению его прекрасных традиций, его высокой культуры.

М. Фокин писал об историческом значении творчества Анны Павловой: «Павлова оказала большую услугу старому классическому балету. В то время как многие за устарелость некоторых приемов балета готовы были поставить крест на все искусство, она умела показать те ценности в старом балете, которые были бы не замечены без нее.

Павлова оказала незаменимую услугу и новому балету. Она стала первой балериной в реформированном русском балете. Почти все первые опыты новых постановок прошли при ее участии в качестве главной исполнительницы».

Советский балет богат замечательными, талантливыми балеринами, но особое историческое значение двух из них — Марины Семеновой и Галины Улановой — состоит как раз в том, что они сумели показать те ценности классического балета, которые подвергались сомнению в эпоху острых дискуссий, театральных поисков и реформ 20-х годов.

А Галина Уланова не только «оказала большую услугу классическому балету», но впоследствии стала участницей почти всех новых опытов молодой советской хореографии.

Конечно, нельзя сводить сложный процесс воскрешения и развития классического танца только к деятельности Семеновой и Улановой, но тем не менее их историческая роль в этом процессе очень велика.

Семенова и Уланова начинали свою деятельность в то время, когда слышались упорные утверждения, что эстетика классического балета отжила, что она безнадежно архаична. Ставился вопрос о снятии с репертуара некоторых классических балетов: в «Лебедином озере» усматривали «упадочный идеализм», в «Жизели» — «феодальную мистику». Элементы акробатики вторгались даже в такой балет, как «Щелкунчик», классическая партия Маши уснащалась всевозможными кульбитами, шпагатами и «колесами».

Существовала реальная опасность разрушения классических форм и традиций. Но эти балерины вдохнули в классический балет новую жизнь, то, что казалось мертвым в своей условности, обрело содержание и поэзию, смысл и живую красоту. Может быть, именно противоположность их индивидуальностей

подтверждала жизнеспособность классического балета, многообразие его возможностей.

На триумфальных спектаклях Семеновой зрителя не покидало восторженное чувство восхищения перед красотой самого балетного искусства, искусства совершенного движения в музыке. Уланова часто заставляла забыть о балете, она заставляла забыть и сама забывала о преимуществе и престиже балерины, извечно стоящей в центре балетного представления. Перевоплощаясь в образы своих скромных героинь, она заставляла зрителя переживать их судьбу как непреложную духовную, психологическую реальность чувств и мыслей.

Семенова в первых же своих выступлениях властно, «во весь голос» утверждала великолепие своего искусства, в ее танце была требовательная победоносная целеустремленность, и нельзя было не преклоняться перед ее могучим талантом.

Уланова выходила на сцену тихо, как бы не замечая зрителей, словно смущенно потупившись. В ее танце не было «наступательного» задора, внешней энергии. Она как будто ни на что не претендовала, но именно эта застенчивая замкнутость, сосредоточенность заставила всех признать исключительность ее индивидуальности. Рядом с ней были актрисы, танцевавшие виртуознее или игравшие ярче ее, но постепенно все остались позади. В чем тут дело? В стойкости, в неподкупности таланта. Рядом могли греметь овации технике какой-нибудь другой балерины, но они не понуждали Уланову вступить с ней в соревнование, нет, она так же, как всегда, спокойно выходила, принимала задумчивую позу полуарабеска, и зал затихал в почти благоговейном внимании.

Точно так же Уланова никогда не стремилась быть эффектной в игре и без сожаления отбрасывала заманчивую мишуру балетных страстей, спокойно сносила упреки в некоторой «опрощенности», холодности. Никогда не позволяла она себе мелодраматических преувеличений в мимике и пантомиме, никогда и ни в чем не жертвовала спокойной гармонией и правдой своего искусства ради того или иного эффекта.

Можно сказать, что всем своим творчеством Семенова боролась за утверждение и новый расцвет классического балета.

У Улановой не было этого пафоса борьбы, она просто спокойно и непоколебимо отстаивала право говорить по-своему на близком и родном ей языке танца.

Уланова умела оставаться самой собой во всех обстоятельствах своей творческой жизни, никогда ни на ноту она не уступила и не поступилась своей художественной убежденностью.

Она мечтала о партии веселой и задорной Китри в «Дон-Кихоте», разучила первый акт, и жаль, что мы не увидели его. Жаль не потому, что интересно, как преобразилась бы Уланова в этой бравурной партии, а потому, что было бы еще интереснее увидеть, как сохранила бы она в ней себя. Она никогда не притворялась и при всей тонкости художественного перевоплощения, преображения, как все великие актрисы, всегда оставалась на сцене самой собой в сокровенной сути своего существа.

Уланова никогда не договаривает все до конца и тем самым оставляет простор воображению зрителя. Он сам (и каждый по-своему) дотанцовывает, доигрывает, досказывает, «допевает» за нее и получает от этого огромное, ни с чем не сравнимое наслаждение. Каждый создает в ней свою легенду, находит в ней свое сокровенное. Уланова обладает большим темпераментом, но в нем нет жажды непременно заявить о себе, прорваться вспышкой или бурей чувств. Этот темперамент присутствует постоянно, но он затаен, спрятан и поэтому кажется особенно глубоким.

Замечательный театральный художник В. Дмитриев был тончайшим знатоком балета. (Надо сказать, он так верил в безграничные возможности таланта Улановой, что мечтал о создании балета «Гамлет», в котором Уланова играла бы не Офелию, а самого Гамлета.) В его тетрадях сохранились интереснейшие, хотя и весьма отрывочные, записи размышлений о сущности и природе хореографического искусства. Он писал, что творчество балерин XIX века редко являлось осуществлением сознательных эстетических стремлений, это, скорее, было инстинктивное выражение своих индивидуальных возможностей, вкусов и привычек.

Неправильно говорить об искусстве Цукки или Дель Эры, его, собственно, не было, была их личная танцевальная форма. Даже волшебное очарование танца Тальони создавалось скорее ее внутренней интуицией, чем ясно осознанными эстетическими целями.

Павлова, Карсавина — начало осознанного отношения к танцу, когда классический танец становится выражением определенного философского и эстетического мироощущения. В искусстве Улановой мы видим торжество этого глубоко осознанного отношения к стихии классического танца.

Иногда бывало и так, что крупная индивидуальность балерины приходила как бы в конфликт с закономерностями балетной классики. Это было ясно в искусстве такой балерины, как Ольга Спесивцева; ее стремление к обостренности, некоторой

трагической надломленности формы, ее внутреннее смятение и разорванность, связанные с декадентскими веяниями эпохи, приходили в противоречие с гармонией и строгостью классического танца. Его стихия, как пишет Дмитриев, словно связывала балерину, «печально обрекающую себя на пассивное подчинение». Спесивцева самоотреченно и преданно служила искусству классического танца, но в этом почти религиозном служении было словно нечто жертвенное, трагичное. Недаром о ней говорили, что она танцует как будто в мистическом трансе. «У нее выработалась даже особая манера танца, она танцует как бы нехотя, уступая необходимости, с неизменно скорбным лицом», — писал о Спесивцевой Худеков.

Уланова всегда ищет равновесие, гармонию между своим внутренним миром и усвоенными ею формами классики, она не рвет и не ломает их, но находит возможность сделать их выражением своих мыслей и чувств. Наверное, нет балерины, которая была бы так до конца естественна во всех движениях классического танца.

Дмитриев писал: «Сейчас момент кульминационный — или сознательное приятие классики, или внеканоническое творчество».

Мы знаем примеры смелого эксперимента, «внеканонического» творчества выдающихся балетмейстеров. Уланова — пример «сознательного приятия» классики, но глубина и свобода ее осмысления делают искусство выдающейся балерины при всей чистоте его классической формы тоже в каком-то смысле (прежде всего внутреннем) «внеканоническим».

Знаменитая родоначальница так называемого «свободного танца» Айседора Дункан не раз выступала против системы классического балета, утверждая, что она противоречит естественной человеческой пластике.

Но творчество таких классических балерин, как Анна Павлова, Марина Семенова, Галина Уланова, неопровержимо доказывает, что суровые законы и правила, железная дисциплина классической школы танца не могут служить помехой, а, наоборот, способствуют расцвету, яркому проявлению крупной индивидуальности.

Уланова, неуклонно следуя строгой системе классической школы, всегда была в ней свободнее любой представительницы «свободного танца». Уланова создает ощущение, что она абсолютно независима в своем творчестве. Она знает и сохраняет каноны, но внутренне как бы преодолевает их, подчиняет себе. Она кажется значительней многих балерин просто потому, что рядом с ней ясно ощущаешь их «зависимость», их подчиненность

танцу, костюму, традиции; для нее же все это уже не имеет решающего значения, как у Пушкина та или иная стихотворная форма не сковывала свободного выражения его сокровенных дум и чувств. Она соблюдает все тонкости стиля, исполняет те же движения, что и другие балерины, но почему-то кажется, что они старательно и умело выполняют тысячи обязательств, налагаемых на них условиями и условностями классического танца, а она как будто делает только то, что хочет, только то, что ей нужно. И кажется, что все происходящее на сцене для нее связано с какими-то ее мыслями, воспоминаниями, ассоциациями, что это только повод, предлог, дающий ей возможность чуть приоткрыть (только приоткрыть, а не распахнуть) дверь в ее внутренний мир.

Актерское творчество это всегда самораскрытие, и Уланова сохраняет в этом самораскрытии удивительное достоинство и сдержанность. И тем благодарнее остаемся мы за те драгоценные крупицы заветного, выстраданного, пережитого ею, которые получаем на ее спектаклях в высоких обобщениях искусства. Она приносит на сцену глубину своего жизненного опыта, своего интеллекта, своей сдержанности и мудрости. Она не притворяется бездумным и блаженным видением, не боится своей бледности, своей усталой улыбки, мысли, которую мы все время читаем в ее внимательных глазах.

Уланова в течение своей жизни как бы постепенно отбрасывала все украшения, все суетное и лишнее. Многие балерины словно воодушевлены тем, что они так легки, так непохожи на обычных людей; стоит им подняться на пуанты, как они уже ощущают себя «неземными», прелестными созданиями. Уланова танцует легче всех и поэтому не боится «груза» своих размышлений, своей чуть уловимой иронии, своих очень реальных и очень сложных переживаний. Она безупречно делает условные движения, предписанные канонами классического балета, но внутренняя ее жизнь абсолютно не условна. Причем эта внутренняя жизнь всегда соответствует ее человеческой сущности, она говорит о том, что сейчас, в данный момент, в эти годы волнует ее как человека, о том, что она знает о жизни и людях.

Если в ранней молодости ее «Шопениана» была наивной мечтой о счастье, трепетным предощущением жизни, то в последний период она освещает балет совсем иным чувством — это, скорее, воспоминание о радужных мечтах юности, отсюда легкая грусть и неожиданная улыбка, едва уловимая нотка иронии.

Как бы ни были условны балетные образы, Уланова всегда умеет передать в них неотразимую, почти обнаженную логику

чувств. Мы верили юности ее Жизели и Джульетты, потому что она не притворялась наивной, не изображала розового неведения, но с какой-то почти «хронометрической» точностью воссоздавала логику их чувств. В первом акте «Жизели» она передавала очарование юношеских иллюзий, во втором показывала, какой мудрой и сильной может быть человечность, уже лишенная всяких иллюзий и тем не менее преодолевающая трагедию их крушения.

Бесконечно много писали и пишут о поэтичности Улановой. Но эта поэзия ничего общего не имеет с привычной условной балетной поэтичностью. В юности Уланова пленяла природной воздушностью, хрупкостью, серьезностью и чистотой всего своего существа. Вот, пожалуй, тогда она и была «вообще поэтична», «вообще прелестна».

В период творческой зрелости она на сцене не боится «прозы», то есть совершенно реальных чувств, мыслей и наблюдений. Принято писать, что она — воплощение любви, нежности, чистоты, музыки и т. п. Но для зрелого периода ее творчества это уже весьма приблизительно, даже неверно. Нет, теперь это, скорее, воплощение очень сложных размышлений о сущности любви, человеческой чистоты, музыки…

Глядя, как она танцует Жизель, кажется, что слышишь ее смех, ее детский лепет, потом гневный крик и бессвязные, отрывистые речи безумия. Можно различить, когда Уланова в танце «говорит» и когда «молчит».

В первом акте «Жизели» у нее есть пластические монологи, возгласы, восклицания. Во втором акте этого балета она «молчит», смотрит, безмолвно молит, защищает взглядом, движением рук, самой своей неподвижностью.

Можно понять, что ее Джульетта восторженно и пламенно говорит о своей любви, а пленная Мария молчит, не произносит ни одного слова, замкнувшись в своем горестном отчуждении.

Выдающийся советский актер Н. П. Хмелев писал об Улановой: «В ее игре, танце не было ни одного момента, движения и позы, которые не были бы оправданы. Игра Улановой, ее мимика, выражение глаз — переживания драматической актрисы огромного масштаба, облеченные в совершенную хореографическую форму».

Известно, что реформатор драматического и оперного театра К. С. Станиславский мечтал о создании и балетной студии. Когда пытаешься представить, какие задачи и цели ставил бы Станиславский перед ее актерами, думаешь об искусстве Улановой. Станиславский говорил молодым артистам оперы: «Моя система — для вас средство, а Шаляпин — цель». Великий

певец был для Станиславского образцом потому, что умел внести в условное оперное представление могучее дыхание правды.

Подобно Шаляпину, Уланова одухотворяет условные формы своего искусства правдой жизни. Для нее правда — единственный путь к красоте. Именно поэтому ее искусство одинаково волнует всех — как знатоков балета, так и людей, абсолютно не искушенных в нем. Она владеет тайной настоящего «публичного одиночества», всегда поглощена танцем, самозабвенно погружена в мир чувств и мыслей образа.

Серьезность, строгость, почти торжественность исполнения отличают Уланову. Танцуя, Уланова глубоко сосредоточена, словно стремясь охватить, постигнуть ту гармонию, которая слагается из всех сложных движений классического танца, слить их в единое целое, выполнить с величайшей отчетливостью и законченностью.

Удивительна музыкальность Улановой. Дело не только в том, что Уланова обладает безупречным чувством ритма, что она в отличие от многих балерин слушает не отдельные такты, а целую музыкальную фразу и ей подчиняет свой танец, сливая свою пластическую кантилену с мелодией, звучащей в оркестре. Кажется, музыка звучит не в оркестре, а в сердце актрисы; слушая музыку, она словно прислушивается к движениям своей души.

«Музыка не забвение, не обман и не опьянение, она — откровение», — говорил Чайковский. Для Улановой музыка всегда — откровение. Вслушиваясь в мелодии исполняемых партий в балетах Чайковского и Прокофьева, она словно постигает сокровенный смысл жизни, проникает в глубину человеческого сердца. Она умеет отозваться на самые тонкие гармонические оттенки музыки. Не только ритмический рисунок танца, но и почти неуловимая игра рук, кисти или просто взгляд, пауза, наклон головы, самое содержание ее душевных движений — все это рождается из музыки, отражает ее во всей полноте и сложности.

Недаром, рассказывая о своей работе над ролью Одетты в «Лебедином озере», актриса писала: «…для меня уже стали намечаться в этой музыке какие-то определенные моменты, которые послужили в дальнейшем отправной точкой в моей работе над образом… Музыка балета Чайковского… определяла все мое сценическое поведение» [1]. Так актриса, постигая музыку, идет к постижению образа.

Мимика Улановой настолько правдива и естественна, что крупнейший советский кинорежиссер С. Эйзенштейн мечтал о том, чтобы она играла роль царицы Анастасии в его фильме «Иван Грозный». К сожалению, несмотря на ряд удачных

кинопроб, этот интересный эксперимент не состоялся из-за занятости Улановой в театре.

Драматическая выразительность Улановой — это нечто гораздо большее, чем так называемый мимический дар, мимическая выразительность, которые довольно часто встречаются в балете. Мимикой балетные артисты в большинстве случаев стремятся изобразить результаты тех или иных переживаний, знаки тех или иных чувств. Уланова же умеет передать зарождение и развитие чувства, самые процессы внутренней жизни человека. Каждый, даже мимолетный, взгляд или движение Улановой является важнейшим звеном в ее исполнении, определяет смысл последующего танцевального куска. И, кажется, не будь этого почти неуловимого движения или взгляда, этого тонко выраженного внутреннего порыва, не было бы и самого танца, ибо ему неоткуда было бы родиться.

От танца и игры Улановой остается ощущение импровизационной свежести, непосредственности. Она умеет воспринять, ощутить все происходящее в спектакле как бы впервые, заново; она все подлинно, по-настоящему видит, оценивает, воспринимает. Мир спектакля для нее словно полон неожиданностей, как бы внезапно возникающих случайностей, на которые она чутко и непосредственно отзывается. Точно зафиксированный танцевальный рисунок, каждую деталь сценического поведения она воспроизводит так, словно это родилось только сейчас, в данный момент. Вот это непосредственное, живое восприятие всех объектов, эти якобы непроизвольные, непреднамеренные, неожиданные реакции создают впечатление правды ее жизни на сцене.

Уже много лет танцует Уланова Джульетту, но всякий раз, когда с лица Ромео падает маска и она, пораженная, останавливается, вам кажется, что Уланова видит его лицо впервые, что именно сейчас, на ваших глазах происходит это чудо зарождения любви.

Тао Хоа — Уланова в порыве благодарности целует руку Советскому капитану, как говорит сама актриса, «неожиданно и для окружающих и для нее самой».

Когда в роли Марии Уланова, озираясь, проходит по ханскому дворцу, вы верите, что она впервые попала сюда, что ей чужд и незнаком этот пестрый и пышный мир. И вас все время не покидает ощущение, что она впервые увидела, впервые заметила, впервые обернулась на чей-то зов, вздрогнула от чьего-то прикосновения…

Добиться такого ощущения в балете, где рисунок танца и пантомимы так строго точен, неразрывно связан с музыкой,

необычайно трудно. Уланова достигает этого, в танце и пантомиме ей удается подлинно жить, действовать, чувствовать.

В литературе о балете Уланову часто сравнивают с Марией Тальони, лучшей балериной эпохи романтического балета. Почему же Уланова вызывает в воображении легендарный образ знаменитой балерины?

Современник так описывает свое впечатление от Сильфиды Тальони: «Тальони именно тем и удивительна, что, не прибегая ни к каким необыкновенным балетным штукам, — если можно так выразиться, — простотой и грацией чарует воображение так, что ты не видишь наконец искусства, а видишь перед собой существо, которое ничем иным быть не может, кроме того, чем оно явилось перед твоим очарованным взором; ты скажешь — это ее естественное положение, это ее жизнь, ее обыкновенное существование, вне которого она уничтожается, как птица без воздушного пространства, как рыба без влажной стихии…»

Уланова тоже не прибегает ни к каким «необыкновенным балетным штукам», она тоже очаровывает простотой и грацией, и для нее танец — это ее жизнь, ее стихия, естественная, как воздух, которым она дышит. Так же, как Тальони, она умеет создавать впечатление воздушности, легкости, невесомости. Все это и заставляет, говоря об Улановой, вспоминать прославленную балерину прошлого. И тем не менее это сравнение может увести от определения истинной сущности искусства Улановой, создать неверное впечатление о ее творчестве.

Тальони безраздельно царила в сфере романтического балета, ее призванием были роли фантастических существ, едва касающихся земли видений, в которых как бы воплощалась вся неуловимая, неосуществимая прелесть зыбкой романтической мечты.

То, что роднит Уланову и Тальони, — это поэтичность танца, но самое существо и характер этой поэзии совершенно различны.

Тальони, и полном согласии с эстетикой романтического балета XIX века, искала поэзию в красоте фантастических видений, в области прекрасных химер и мечтаний, гибнущих от соприкосновения с действительностью, как погибала и конце балета Сильфида, ставшая символом творчества Тальони. Поэзия Тальони была в отрыве от прозаической действительности, в уходе от жизни в область романтических грез. Поэтичность Улановой заключается в том, что она приблизила балетное искусство к жизни, в том, что никогда она не отрывалась от действительности, от реальности человеческих чувств, только в них искала источник красоты.

Поэтому, говоря об Улановой, вернее вспоминать не Тальони,

а тех русских балерин прошлого, в творчестве которых были намечены принципы, получившие полное и совершенное развитие в искусстве великой советской балерины. Уланова продолжает лучшие традиции русского балета, в котором стремление к одухотворенности танца, к правде жило еще со времен Истоминой; ей Пушкин посвятил строки, могущие стать своеобразным эпиграфом ко всей истории русского балета: «душой исполненный полет…»

Современницы Пушкина, знаменитые танцовщицы А. Истомина и Е. Колосова, были замечательными актрисами, создавшими на балетной сцене трагические образы. Русский балетмейстер Глушковский говорил о Колосовой: «Каждое движение ее лица, каждый жест так были натуральны и понятны, что решительно заменяли для зрителя речи».

Одаренной актрисой была и одна из поэтичнейших русских танцовщиц, безвременно погибшая юная Мария Данилова. Вот что писал о ней современник: «Данилова с жадностью пристрастилась к ролям пантомимным, в них могла она проявлять всю свою душу, выражать свои чувства; в них была она артисткой в полном смысле этого слова».

В 30–40-х годах прошлого столетия в Большом театре танцевала балерина Санковская, талантом которой восхищались Белинский, Герцен, Щепкин, Салтыков-Щедрин. Она увлекала зрителей не только своей грацией, но и глубиной чувства, внутренней правдой переживаний.

Немногие строки, написанные Белинским о балете, могут служить эстетическим кредо русского балетного искусства. Санковская в балете «Дева Дуная» восхищала великого критика тем, что «в ее танцах столько *души* и грации…» (подчеркнуто мною. — *Б. Л.).* О ее партнере Герино Белинский писал: «Он столь же превосходный актер, как и танцовщик: жесты его выразительны, танцы грациозны, лицо — говорит. Мимикой и движениями он разыгрывает перед вами многосложную драму. Да, в этом случае танцевальное искусство есть искусство».

Великий русский критик считал, что «танцевальное искусство есть искусство» только в том случае, когда превосходный танцовщик является и превосходным актером, когда он «мимикой и движениями разыгрывает перед вами многосложную драму».

Очень часто в связи с именем Улановой называют имена великих русских балерин А. Павловой и О. Спесивцевой.

Известный балетмейстер Федор Лопухов так писал о поэтической силе искусства Спесивцевой: «Что бы она ни танцевала, зритель воспринимал ее как воплощение красоты на сцене, как носительницу идеала, иногда поруганного, но всегда

остающегося идеалом. Влияние Спесивцевой повсеместно велико, хотя его часто не замечают…

Уланова была еще в школе, когда Спесивцева уехала за границу. Тем не менее в формировании стиля Улановой я вижу какие-то черты наследства Спесивцевой.

Традиции не всегда передаются прямо и непосредственно. Иногда они попадают к наследникам неведомым путем, через посредников, которые и сами не знают, что передают» [2].

Дыхание жизни, вдохновенной поэзии всегда присутствовало в русском балете. Вл. И. Немирович-Данченко писал: «Благодаря Анне Павловой у меня был период — довольно длительный, когда я считал балет самым высоким искусством из всех присущих человечеству… возбуждающим во мне ряд самых высоких и глубоких мыслей — поэтических, философских».

Сама Анна Павлова считала, что тайна ее всемирного успеха заключается в том, что она всегда добивалась «подчинения физического начала танца духовному».

И Уланова стремится в танце выразить, говоря словами Станиславского, «жизнь человеческого духа». Ее любимый композитор П. Чайковский писал в одном письме: «…мне кажется, что я действительно одарен свойством правдиво, искрение и просто выражать музыкой те чувства и настроения, на которые наводит текст, В этом смысле я реалист и коренной русский человек».

Может быть, Уланова танцует «Лебединое озеро» с таким совершенством именно потому, что тоже одарена «свойством правдиво, искренне и просто» выражать танцем человеческие чувства и настроения. И в этом смысле она актриса реалистического направления в балете, настоящая русская балерина. Уланова восприняла реалистические стремления своих предшественниц и обобщила их в своем новаторском искусстве.

Я хочу быть верно понятым. Реализм искусства Улановой не имеет ничего общего с натуралистическим и бытовым правдоподобием, он неразрывно связан с музыкой, с законами поэтических и пластических обобщений. Искусство Улановой и ее замечательных предшественниц вернее было бы назвать романтическим реализмом.

Советская эпоха начинает новый этап в развитии русского хореографического искусства. Расцвет творчества Улановой совпадает с тем периодом, когда создается новый репертуар, когда советские хореографы, изучая и используя все достижения, накопленные русской школой классического танца в прошлом, обращаются в поисках значительных тем для новых балетов к литературным произведениям, делают попытки создания

современного балетного спектакля, ищут принципы соединения классического балета с формами народного танца. Естественно, что все это потребовало от актеров нового поколения, к которому принадлежала и Уланова, напряженных творческих поисков. Школа русского балета давала актерам возможность в совершенстве владеть языком классического танца, но говорить на нем нужно было по-новому и о новом.

Крупнейший дирижер балета Ю. Ф. Файер справедливо писал, что «русское танцевальное искусство, всегда возвышенное и одухотворенное, до Улановой никогда не было столь глубоким и столь идейным. Идеи, наполняющие и озаряющие творчество Улановой, — это идеи красоты, справедливости, борьбы за все прекрасное, человеческое, радостное».

Уланова воплотила на балетной сцене Джульетту, Марию, Корали. Она искала вдохновения в произведениях Шекспира, Пушкина, Бальзака. Ее безмолвная, поднимающаяся на пуанты Джульетта вошла в летопись лучших сценических воплощений Шекспира. Она актриса большой трагедии в балете, создательница трагедийных образов огромного масштаба, умеющая передавать в танце сложнейшие драматические коллизии.

«Станцевать Шекспира, и так, чтобы об этом говорили, что это действительно шекспировский образ, что такой Джульетты не было даже в драме, — это значит открыть новую страницу балетного искусства. Это и сделала Уланова», — писал в своей статье о ней С. Михоэлс.

О том же говорит Ф. Лопухов: «В спектакле Лавровского на первом месте стоит и будет еще долго стоять только Г. Уланова, в полной мере по-шекспировски раскрывшая образ Джульетты. Сегодня Уланова — первая балерина советского балета, несущая в своем творчестве самое драгоценное и нужное. Начиная с „Бахчисарайского фонтана“, она на наших глазах росла, углубляла лирический характер своего классического танца, его психологическую образность и содержательность. В этом отношении она образец для всех мастеров советского балета»[3].

В молодости Уланову «обвиняли» в импрессионистичности, в том, что она актриса «сумеречных настроений», печальной обреченности. Писали, что она «с первой минуты своего появления на сцене… приносит странное очарование так бережно лелеемой шумановской надломленности, скорбь неизбывную». «Уланова танцует безнадежную юность, мечтательную грусть, изнеможение жизни» — вот слова из рецензии об одном ее выступлении. «Меланхолия сердца», «элегическая грусть», «скорбная надломленность» — довольно частые и, конечно,

весьма поверхностные определения настроений ее искусства.

В балете настойчиво искался открытый героизм, пафос и патетика жизнеутверждения, бодрость и жизнерадостность считались непременными и обязательными признаками современного искусства, многие балерины поражали виртуозной силой своих движений, соперничая в динамике и стремительности с мужским танцем, а Уланова оставалась задумчивой и застенчивой, замкнутой и неулыбчивой. Ее не прельщала жизнерадостность, воплощенная в бурных темпах и подчеркнутой бравурности танца, с полным равнодушием относилась она к замечаниям поверхностных наблюдателей, видевших в ее искусстве лишь поэзию печали.

Уланова упрямо и непоколебимо отстаивала свое право на очень сложную жизнь в искусстве, она твердо знала, что духовная сила человека не обязательно выражается во внешней бодрости, звонкой и напористой жизнерадостности. Она упорно избегала прямолинейности и примитива, считая, что психологическая глубина и сложность — не меньшее завоевание советского балета, чем яркая героичность и стремительная динамика танца.

«Тихое», спокойное искусство Улановой, казалось бы, могло прийти в противоречие с бурным, стремительным и шумным веком. Но в этом просветленном и просветляющем спокойствии была пронесенная через все потрясения времени нерушимая вера в человеческое достоинство, совершенство, вера в торжество лучших духовных возможностей человека. Именно поэтому искусство Улановой обретало силу возвышающего нравственного примера.

Лукиан в своем «Диалоге о пляске» рассказывает об одном человеке, который посещал представления танцоров, чтобы, вернувшись из театра, сделаться лучше. Уланова в своем танце передает силу человеческой чистоты, мужества, верности. Уходя с ее спектакля, хочется быть лучше.

В искусстве Улановой есть мудрое спокойствие, то человечное, разумное начало, о котором писал Лукиан как о необходимом качестве танца, «когда танцор налагает узду на каждое из душевных движений. Эта сдержанность насквозь проникает всю пляску, как осязание — все остальные ощущения». Вот эта сдержанность в высшей степени свойственна танцу Улановой.

Внутренний строй искусства Улановой созвучен современности, потому что исполнен подлинного мужества. Эта внутренняя сила стойкости, воли делает Уланову истинно современным художником. Ее Джульетта полна не только нежности, но и протеста, решимости, даже ее умирающий лебедь

поражает спокойным величием духа, а не покорным и горестным смирением.

Весь облик Улановой на сцене создает впечатление хрупкости, какой-то незащищенности, женственной слабости. Поэтому-то столько писалось и говорилось об элегичности, меланхоличности, «бестелесности» искусства Улановой. Но если вглядеться внимательнее, то по мере развития ее образов в этом хрупком и, казалось бы, таком беспомощном существе начинает ощущаться несгибаемая сила, героическое напряжение духа. Глядя на Марию, Джульетту и других героинь Улановой, понимаешь, что их ничто не заставит согнуться, изменить миру своих чувств и убеждений. Хрупкость их облика только еще сильнее подчеркивает победу человеческого духа.

Уланова умеет быть на сцене не только трогательной и нежной, но и неподкупно суровой, замкнутой, сосредоточенно гневной в своем протесте. У нее бывает строгое, иногда почти хмурое лицо, выражение непреклонности, какой-то внутренней жесткости. Она умеет так взглянуть, так решительно отвернуться и внутренне отстраниться, что вы не можете не почувствовать силу ее отпора, бесповоротности отказа. В ней ощущается полная независимость от чужой, враждебной воли, спокойное пренебрежение к любому приказу, угрозе или мольбе. Ей ничего нельзя навязать, ее невозможно заставить, смягчить, склонить к какому бы то ни было компромиссу. Она замыкается «за семью печатями», становится непроницаемой, непостижимой и недостижимой для того, кому не хочет открыть свое сердце. Героини Улановой не бросаются яростно и радостно в бой за свое счастье, не «нападают», как героини Семеновой, но зато защищают свой внутренний мир со стойкостью беспримерной и непоколебимой. И никогда не жалуются — у них есть простое мужество молчания. И это не только потому, что Уланова балетная актриса, ведь и в танце можно быть многословным и «шумным».

Уланова «молчалива», но ее молчание притягательно, ибо определено особым нравственным достоинством, благородством, когда человек чувствует необходимость таить про себя свои слезы, страдания, слабость. Вы все время чувствуете, что у нее есть человеческая «святая святых», «тайная тайных», куда она никого не допустит, которую никто не сможет разрушить. В своей суровой самозащите она доходит почти до стоицизма.

Уланову часто называли лирической актрисой. Надо сказать, что развитие дарования Улановой — это постепенное движение от лирики к трагедии. В хрупкой и беззащитной Марии появляются черты непримиримости, в нежной Джульетте

начинают звучать страсть и воля, а сцена сумасшествия в балете «Жизель» не просто трогает наше сердце, но и глубоко потрясает. Растут мужество и философский масштаб образов Улановой. Лирическая танцовщица становится актрисой высокой трагедии.

Художник Н. П. Ульянов в своих воспоминаниях о Станиславском приводит его слова на одной из репетиций: «Знаете, глаза людей, узнавших глубокое чувство, а не какой-нибудь флирт, — глаза этих людей встречаются всегда строго, тревожно, даже со страхом».

Так, строго и тревожно вглядывается Уланова в глаза Ромео, Зигфрида, Евгения…

Героини Улановой ждут любви с надеждой и страхом, ибо для них — это огромное, значительное событие в жизни. Вот Жизель — Уланова протянула руку вслед Альберту, словно желая задержать, позвать его. Он обернулся, и эта протянутая рука, только что выражавшая робкое влечение, нежность, сразу становится отстраняющей, останавливающей, сдерживающей. Она и тянется к юноше и страшится того, что должно войти в ее жизнь. И в этом коротком движении — вся природа девичьего чувства.

Пожалуй, никто из актрис не умеет лучше Улановой выразить нежность любви. Но в этой нежности заключена огромная сила. Чайковский писал, что в пушкинской Татьяне выражена «мощь… девичьей любви». Уланова в своих ролях передает именно «мощь девичьей любви», мощь нежности и человечности, всегда торжествующих победу над злом и насилием. Эта «женственная человечность» пронизывает и освещает все создания Улановой.

Внутренний мир своих героинь Уланова видит сложным и в то же время ясным, возвышенное для нее всегда просто, а красота естественна. Она, как никто другой, умеет обобщать конкретное, поэтизировать жизненное, возвышать обычное.

Искусство Улановой совершенно, потому что гармонично. И основа этой гармонии, прежде всего, в идеальном соответствии, в безупречной пропорции жизненного и условного. Уланова обладает умением придавать самым простым, обыденным действиям грацию и музыкальность танца, а самым сложным и технически изощренным танцевальным движениям — непринужденность и выразительность естественного человеческого жеста. Это и образует ее совершенно особый, неповторимый пластический язык, позволяющий ей «говорить» о глубочайших человеческих переживаниях.

В статьях о выступлениях Улановой порой можно было встретить такие фразы: «…знаменитые тридцать два фуэте, сделанные с внешним задором и технически четко, все же носили

на себе печать свойственной артистке эмоциональной приглушенности». В последние годы ее артистической карьеры можно было заметить некоторую ограниченность ее технических возможностей. Казалось, что бурные темпы, движения и повороты, требующие особой силы, — не ее сфера. Говорят об относительной ограниченности ее артистического диапазона, о почти неизменной сдержанности темперамента.

В свое время восхищенные зрители не замечали легкой сутулости «божественной» Марии Тальони, ее непропорционально длинных рук и ног, во время танца она казалась идеально сложенной танцовщицей. И это не было только сценической иллюзией; актриса умела так координировать свои движения, что достигала настоящей пластической гармонии. Так же никому не приходит в голову заниматься анатомией танца Улановой. Можно отметить, что у нее от природы небольшой шаг, что прыжок ее по сути дела невысок. Придирчивый глаз может заметить не только изумительно красивый подъем, изящную стопу, тонкие щиколотки, красивые руки и кисти, но и немного приподнятые лопатки, несколько широкие плечи и талию, чуть выпуклые колени. Но в танце, в творчестве Уланова кажется идеалом грации, стройности, линий её движений и поз совершенны.

И главное, в ней есть то основное, ради чего вообще существует искусство танца, как в Ермоловой было то, ради чего существует драматический театр. А между тем у нее тоже были «недостатки». Придирчивые критики отмечали излишнюю порывистость ее жестикуляции, повышенную драматичность тона и т. д. Но и они в конце концов склоняли голову перед ее гением, перед самоотверженным горением и взлетами ее могучего чувства.

Точно так же невозможно задерживать внимание на «недостатках» Улановой, потому что ее танец — это выражение душевной окрыленности, лучшей мечты человека.

Ермолова многие годы была воплощением, музой театра. Таким же живым воплощением балета стала для многих людей Уланова. Даже если у таких художниц и есть, с точки зрения того или иного канона, какие-то «недостатки», то их не замечают или поэтизируют, потому что самая сущность этих актрис — поэзия.

Рассуждая о классическом балете, мы, прежде всего, говорим о его основе — классическом танце, и, конечно, искусство Улановой могло расцвести только благодаря ее мастерскому владению хореографической техникой.

Каждая эпоха в истории классического танца — это всегда этан ее развития и дополнения. Всякий большой художник не только осваивает принципы классической школы, но и развивает

их, приносит что-то свое. Обобщая высказывания современников о творчестве той или иной большой балерины, всегда можно найти характерный термин, определение, которыми они пытались выразить самое существенное в ее искусстве, то новое, что принесла она с собой в хореографию; этот термин без конца повторяется, варьируется на тысячу ладов в десятках критических статей и высказываний.

В отзывах о танцовщицах XVIII века Камарго и Салле мы обязательно встретим восторги по поводу их грациозности.

В потоке критической литературы, посвященной Тальони, постоянно мелькает слово «воздушность», и это естественно, потому что именно Тальони первая поднялась на пуанты и добилась большого развития элевационной техники.

Разбирая мастерство итальянских танцовщиц конца XIX века Пьерины Леньяни и Карлотты Брианца, критики говорят в основном об их блестящей тер-а-терной, или партерной, технике.

В рассуждениях о творчестве Улановой возникло новое определение — кантиленность. Именно в связи с хореографическим мастерством Улановой этот музыкальный термин стал применим к танцу, именно в связи с Улановой появилось и широко утвердилось понятие кантиленности танца.

Эта особенность исполнительской манеры Улановой определилась тем, что актриса по-новому ощутила природу балетного искусства; она поняла балетную партию не как соединение отдельных композиционных кусков — адажио, па-де-де, вариация, кода и т. д., — а как единую роль, с логически обоснованным развитием пластических монологов, диалогов, реплик. Танцевальная кантилена Улановой основана на ощущении непрерывной действенной линии образа, непрерывного движения и развития его основной темы.

Недаром известный советский режиссер А. Попов, говоря своим ученикам о необходимости воспитывать в себе ощущение целого, приводит в пример Уланову, которая, «танцуя Джульетту, ни на секунду не забывает главного, того, чем она живет, своей любви к Ромео. Какие бы сложные движения она ни проделывала, какие бы технические трудности ей ни приходилось преодолевать, она ни на секунду не теряет своей темы, в ней ни на мгновение не гаснет свет ее девичьей любви, даже на руках или на плече партнера она объясняется ему в любви, каждое балетное па освещено у нее этим „излучением“ ее чувства».

Сама Уланова утверждает, что «танец представляет собой не арифметическую сумму, а сплав движений, одинаково свободных и легких, незаметно, плавно переходящих от одного к другому». Она считает, что «выразить большое чувство в изящном,

поэтичном танце может лишь артист, в совершенстве владеющий хореографической техникой — от безукоризненной ритмичности и пластичности до умения добиться певучести танца, его кантилены, то есть непрерывности движений, естественности переходов от одного к другому».

«Для создания танца мы располагаем разнообразнейшими движениями, — говорит Уланова. — Как из букв складываются слова, из слов — фразы, так из отдельных движений складываются танцевальные „слова“ и „фразы“, раскрывающие поэтический смысл хореографической повести. Эту аналогию, разумеется, нельзя понимать буквально. Язык балета условен и обобщен. Отдельные движения сами по себе не означают ничего конкретного. Нет такого па, которое бы прямо заменило даже самые простые слова, вроде „я ухожу“ или „я думаю“ и так далее. Но множество па в их логичной последовательности, в их красивом и динамичном сочетании может и должно выразить разнообразные чувства, глубокие человеческие переживания — счастье любви и горечь разлуки, муки ревности и тяжесть предчувствия, надежду и разочарованно, радость и отчаяние, порыв к подвигу и его свершение…» [4].

Итак, сами по себе отдельные на не могут выразить конкретного содержания, искусство начинается именно с логического и неразрывного сочетания отдельных движений. В свете этого стремления добиться ощущения целого в танце, танцевальной кантилены, как основной определяющей черты искусства Улановой, становятся понятными и закономерными те или иные особенности ее танцевальной техники.

Говорить о технике Улановой очень трудно. Даже профессионалы забывают свою эрудицию, увидев ее танец. «Я не могу даже пытаться говорить о танцах Улановой, это настолько великолепно, что я не нахожу слов», — сказала после «Ромео и Джульетты» знаменитая английская балерина Марго Фонтейн.

Вера Пастор, венгерская балерина, пишет: «Когда мы наблюдаем танец Улановой, мы, собственно, даже не замечаем, какое она исполняет па. Мы только видим… что она в эту минуту чувствует, что она хочет сказать зрителю».

Газета «Таймс» утверждала, что говорить о технике Улановой «было бы просто непочтительно и неуместно».

Но, рискуя быть «непочтительным», я все-таки скажу о ней, так как знаю, что, читая об игре или танце великих актеров, всегда жадно ищешь среди потока похвал и субъективных впечатлений хотя бы крупицы конкретности, рассказывающие — «а как это он или она делали?».

О многих балеринах говорят, выделяя какой-нибудь

отдельный элемент танца, наиболее удающийся актрисе. Говоря о танце Улановой, трудно выделить в нем какие-то составные элементы, у нее нет исключительных, броских внешних данных или особой, подчеркнутой яркости отдельных приемов, о которых можно было бы говорить обособленно. Но мало у кого есть та пластическая гармония, пластическое единство, которыми наделен танец Улановой. Она подняла на новую ступень многогранность танцевальной техники, добиваясь одинаково свободного владения всеми, если можно так выразиться, «регистрами» танца.

Если вы посмотрите Уланову во втором акте «Жизели», вы можете подумать, что это актриса элевационной техники, что ее сфера — это полеты, прыжки, узор мелких тер-а-терных движений, при быстроте и легкости исполнения создающих впечатление полетности.

Однако анализ исполнения Улановой таких балетов, как «Щелкунчик», «Лебединое озеро» или «Спящая красавица», заставит вас говорить об Улановой как об актрисе адажио, которая вслед за Чайковским видит в нем как бы основу балетной драматургии.

Исследователь музыкальной драматургии Чайковского Д. Житомирский пишет:

«Адажио в старых балетах были, как правило, самыми водянистыми музыкальными эпизодами. Здесь, при невозможности укрыться за внешней энергией ритма, вялость музыкальной мысли полностью обнажала себя. В адажио проявлялась вся убогая „эстетика“ традиционной балетной музыки, подменявшая лирическую красоту дешевой и слащавой красивостью.

У Чайковского адажио являются, наоборот, моментами наибольшей концентрации музыкальной мысли. Подобно вальсам, они выступают в качестве кульминационных эпизодов светлой лирики».

Уланова прекрасно понимает это, она придает адажио в балетах Чайковского особую внутреннюю и пластическую значительность, делая их действительно лирической кульминацией роли. Медленные темпы адажио звучат у Улановой вдумчиво и проникновенно, кажется, что она неторопливо и негромко говорит о чем-то затаенном, самом заветном. Адажио Улановой отличается слитностью и певучестью. Оно не «распадается», не делится на арабеск, атитюд и связующие движения, а представляет собой неразрывную, логически последовательную танцевальную мелодию. Во время остановок она словно «допевает» танцевальную мелодию руками,

поворотами корпуса, от этого создается впечатление, что ни на секунду не прерывается единое дыхание танца.

Но и в темпах аллегро Уланова добилась абсолютной свободы. В этом несомненно сказалось влияние школы Вагановой, всегда требовавшей от танцовщиц уверенности и точности в аллегро. Надо сказать, что Улановой вообще свойственна мышечная свобода и раскрепощенность как в танце, так и в пантомиме, в моменты сильных драматических переживаний.

Мы часто видим, что танцовщик или танцовщица, довольно легко танцующие самую сложную вариацию, в момент драматической кульминации делаются напряженными; стремясь передать сильные чувства и страсть, они судорожно сжимают кулаки, мечутся по сцене, искажают лицо гримасой ужаса или горя.

У Улановой нет этого даже в сценах наивысшего потрясения, она всегда свободна и органична.

Сверстница и творческий соратник Улановой балерина Т. М. Вечеслова пишет в своей книге: «Лицо Улановой почти не выдает того состояния, которым в данный момент наполнено ее существо. Это ее особый дар. В самые сильные моменты душевного волнения лицо артистки почти спокойно. Только чуть сильнее раскрываются глаза, губы, поднимаются еле заметные черточки бровей. Но всем ее едва уловимым движениям предшествует мысль, которая развивается неуклонно и властно, захватывая зрителя своей правдой».

То же самое и в танце, ее тело всегда кажется легким и ненапряженным. Уланова сохраняет правильную, мягко округлую форму рук в пируэтах, турах и других сложных «вращательных» движениях. Она умеет делать их в особом, как бы замедленном ритме; по свидетельству одного из критиков, «это труднее, чем обычно, но зато какая мелодичность, какое пластическое изящество танца достигается этими медленными, как бы задумчивыми кружениями». Уланова очень часто сложным танцевальным движениям и комбинациям придавала видимость простоты и легкости, делала самые трудные технические приемы как бы незаметными, никогда не подчеркивая, не «вынимая» их из ровного, мягкого и естественного течения танца.

Ее фуэте поражали своей легкостью. Здесь проявлялась одна из основных особенностей танца Улановой — умение сохранить чистоту и строгость рисунка в любом темпе и ракурсе. В каком бы динамичном, стремительном ритме не выполнялось то или иное движение, Уланова делает его так, словно зритель рассматривает ее в статике, то есть она никогда не полагается на то, что динамика, бурный ритм скроют какие-то дефекты или

неточности. Непринужденность и благородство исполнения фуэте заставляют по-новому звучать технически сложный прием, придают ему внутренний смысл. Уланова находит этот смысл в утверждении человеческой воли, собранности. И опять-таки поражает слитность, цельность исполнения труднейшего приема — все тридцать два фуэте в «Лебедином озере» кажутся у нее как бы единым возгласом, глубоким радостным вздохом, внезапно просиявшей улыбкой.

Один из критиков очень верно заметил, что Уланова создала своего рода апологию арабеска, до конца использовав и раскрыв его образную выразительность. Когда Уланова стоит в позе арабеска, кажется, что она отрывается от земли, этому впечатлению помогает не только легкость ноги, стопы, но и глубокий, мягкий прогиб спины, линия протянутых рук, которыми она словно возносит тело, положение кисти.

«Уланова в танце кажется почти нереальной, неосязаемой. Вспомните ее арабеск. Он неповторим в своей певучести, мягкости. Кажется, что он долгие мгновения не обрывается. Уланова уже не в арабеске, уже исчезла со сцены, а впечатление такое, что арабеск продолжается, тает на глазах, словно актриса оставила после себя свет»[5],— говорит Т. Вечеслова.

Арабеск Улановой отличен соединением устремленности и покоя, вот почему кажется, что он долго не обрывается, длится, продолжается… Прелесть улановского «летящего» арабеска не только в красоте линий, а прежде всего в том образном, поэтическом смысле, который вкладывает в него актриса.

Еще М. Фокин говорил: «Чтобы вернуть танцу его духовную содержательность, надо в нем исходить из жеста, а жест строить на законах естественной выразительности…», «…и арабеск имеет смысл только тогда, когда он является идеализированным жестом. Это очень ясный жест, стремление ввысь, вдаль… влечение всего тела… движение всем существом… Если же нет этого движения, если нет жеста, а есть только „поднятая нога“, то арабеск становится несносной глупостью».

Вот у Улановой есть этот смысл, это стремление ввысь, вдаль, и поэтому ее арабеск получает неповторимую прелесть, мечтательную устремленность. Порой арабеск Улановой таит в себе разный смысл, выражает разное настроение.

В первом акте «Бахчисарайского фонтана» он гордый, торжественный, его мечтательность полна радостной надежды.

В третьем акте те же арабески кажутся менее устремленными, словно поникшими, скорбными, а в сцене с Заремой они тревожны, незаконченны, прерывисты.

В сцене обручения («Ромео и Джульетта») арабески носят

строгий. благоговейно молитвенный характер.

В «Лебедином озере» арабеск видоизменяется — склоненная к руке голова создает образ птицы, а «выход» из арабеска в другую позу кажется мгновением превращения птицы в девушку.

Dovelopés (медленное «выведение» ноги) Улановой покоряет мягкостью, плавной музыкальностью, отсутствием малейшего напряжения. Оно становится выразительным, трогательным, одухотворенным. Когда балерина «выводит» ногу вперед или в сторону, это производит впечатление такой же естественности и трепетности, как свободный и легкий взмах руки. Нога «поет» так же чисто и певуче, как, казалось бы, могут «петь» только руки. Dovelopés Улановой, отмеченное грацией скромности, кажется маленькой пластической поэмой целомудрия и чистоты.

У Улановой часто даже самый простой жест приобретает особую значительность и содержательность.

С. Михоэлс говорил, что у Улановой «каждое движение, каждый шаг или поворот, каждый взгляд, поднятые или опущенные глаза — все искусство!».

Впервые появляясь в фильме «Ромео и Джульетта», Уланова приближается к балконной двери, медленно приподнимает тяжелые шторы, и этот простой жест звучит почти торжественно, вы чувствуете, что Джульетта захвачена красотой рассвета, для нее это встреча с чудом и таинством пробуждающейся природы.

Особенности тех или иных элементов танцевальной техники Улановой определяются все тем же основным ее качеством — кантиленностью, пластической певучестью. Она умеет скрыть, сделать незаметным подготовку, подступы к самым трудным движениям. Ее препарасьон (подготовка) приобретают танцевальный характер, становятся частью танца, нигде не мешая его непрерывности.

Ее па-де-бурре льются словно струйки воды, образуя единую трепетную, вибрирующую линию. Поэтому во втором акте «Жизели» кажется, что она движется непроизвольно, что ее уносит ветер, что она улетает, растворяется в воздухе. Плавность ее па-де-бурре в последнем акте «Бахчисарайского фонтана» оставляет впечатление возникающего в памяти воспоминания, проносящегося неслышно и бесследно. Бесконечное, непрерывное па-де-бурре в «Умирающем лебеде» наполнено целой гаммой различных настроений, выражает постепенно замирающий трепет жизни.

Прыжок Улановой поражает не силой и высотой, а легкостью и непрерывностью, кажется, что она все время в полете, что она летит, парит в воздухе, не опускаясь на землю. Это происходит оттого, что в воздухе она сохраняет всю чистоту и точность позы,

умеет создать впечатление полета строго продуманной и точно рассчитанной координацией движений тела в прыжке.

У нее удивительно мягкое плие, вы почти не замечаете момента взлета и приземления, усилия, которым балерина поднимает свое тело в воздух. Кажется, для того, чтобы взлететь, ей нужно только глубоко вздохнуть.

У Улановой от природы нет исключительного прыжка и шага, но высокое и мягкое «выведение» ноги, горизонтальное направление прыжков, которое всегда сохраняется, делает ли она их по диагонали или по кругу, устремленность в положении рук — все это создает впечатление ровного полета, плавного парения, его неиссякаемости, непрерывности.

Уланова обладает редчайшим свойством — «баллоном», то есть умением на секунду «задержаться», «повиснуть» в воздухе.

В чем же заключается основа техники Улановой, существо ее технической виртуозности? Великий реформатор балета Новерр писал в своих «Письмах о танце»: «Разве есть что-либо более пленительное, сударь, нежели изящество, порожденное легкостью? Трудности могут нравиться лишь тогда, когда их не замечаешь и когда они обретают тот благородный и непринужденный облик, который скрывает усилие и обнаруживает одну только легкость».

Именно в том, что танец Улановой абсолютно скрывает усилие и обнаруживает одну только «легкость», заключается его прелесть. Причем эта легкость не только природное качество, но и результат высокой техники.

Это отмечалось во время гастролей Улановой за рубежом. Газета «Таймс» так писала о ее исполнении «Жизели»: «Возможно говорить о ее виртуозности в этом балете, потому что благодаря своей полноценной технике она достигает невероятной легкости движений».

Известный балетмейстер К. Голейзовский писал: «Молодежь хореографических школ, созерцающая Уланову на сцене, не может сдержать почти суеверного восторга: можно ли поверить, что это видение существует на самом деле, что оно ощутимо?»

«Уланова в танце кажется нереальной, неосязаемой», — говорит Т. Вечеслова.

Итак, виртуозность Улановой — это, прежде всего, ее легкость. Что бы ни танцевала Уланова, она всегда оставляет ощущение «невесомости», но это не абстрактная воздушность романтического балета, воздушность Санковской, которая, по словам современников, «была то — женщина, то — дух», или Тальони, которая всегда оставалась сильфидой, видением, тенью.

Уланова в своей полетности всегда ощущается человеком и

всякий раз — в чем-то иным. Уланова появляется тенью Марии, Параши, но и в этом появлении она не теряет их характера, и в этих эпизодах продолжает звучать отрешенность и непреклонность Марии, нежность и ласка Параши…

Уланова как бы «снимает» концовки сложных технических движений, у нее почти неуловим момент прекращения движения, кажется, что оно не прерывается, не кончается, а как бы постепенно угасает, растворяется в воздухе. Недаром известная балерина А. Шелест называет движения Улановой «тающими». Это особое искусство пластических замедлений, замираний, затиханий создает танцевальное «туше», пиано-пианиссимо ни с чем не сравнимой выразительности. Уланова избегает подчеркнутых остановок, не чеканит движения и позы, ее танец льется легко, отражая тончайшие нюансы внутренней жизни, все оттенки настроения, все, даже подчас неуловимые, неосознанные душевные порывы и движения. Это особый характер виртуозности Улановой, где нет и тени механичности, классической «выучки», где на первом месте стоит не подчеркнутая четкость, рельефность классики, а живая и трепетная изменчивость пластических линий, их слиянность, соединение в единые, естественные, как дыхание, как взволнованная речь, танцевальные монологи и диалоги.

Лист, анализируя характер виртуозности Шопена, пишет, что он часто исполняемым произведениям «сообщал какой-то небывалый колорит… какие-то пульсирующие вибрации, почти нематериального характера, совсем невесомые…». Вот в танце Улановой есть эти тончайшие вибрации, эта невесомость, мягкость, отсутствие резкой акцентировки и подчеркнутого ритма. Это ее стиль, особый характер ее виртуозности. Уланова образец классической балерины, и в то же время в ней нет и следа академической сухости.

На торжественном юбилейном спектакле в честь великого хореографа Мариуса Петипа она танцевала второй акт «Спящей красавицы». И случилось чудо — известные классические позы и па возникали, сменялись и соединялись с такой «первозданной» непринужденностью, словно они были созданы не сто лет назад, а рождались сейчас, на наших глазах вдохновением танцующей балерины. Все были взволнованы, словно впервые увидели этот танец или совсем по-новому постигли все его очарование. В легких, словно недосказанных, «тающих» движениях Уланова передавала прелесть светлой и зыбкой, возникающей и исчезающей мечты. Передавала самую душу, идею, смысл замечательной хореографии Петипа.

Кантиленность танца Улановой определяет его масштабность. Уланова — танцовщица большого дыхания, ей для

танца нужны большая протяженность, большое пространство. Лирическая камерность, интимность искусства Улановой в каком-то смысле обманчивы, ее психологизм, тонкость нюансировки могут создать легенду о тончайшей лирической актрисе, которую, так сказать, нужно «смотреть близко», чтобы вполне оценить обаяние ее мастерства. Но эта тонкость настроений и деталей уживается у Улановой с масштабностью танца, которая рождается в результате его музыкального, мелодического развития.

Гармоничности танца Улановой помогает и ее безошибочное чувство координации, каждая поза у нее привлекает своей законченностью, когда положение ног и корпуса, наклон головы, изгиб рук самым совершенным образом согласованы между собой, образуя стройное соотношение, сочетание линий, пластическую гармонию целого.

Русский балетмейстер Глушковский писал: «Некоторые танцовщицы, чтобы извлечь у непосвященных в тайны искусства лишние рукоплескания, делают чересчур неумеренные изгибы из корпуса и, танцуя, поднимают ноги выше головы; но все это не грация, а скорее походит на ломание. Возьмите в соображение картины и статуи лучших художников: где вы в них увидите фигуры в таких исковерканных позах? А танцовщица, группируя себя, должна подражать хорошей картине или статуе, потому что те, в свою очередь, подражают природе во всей анатомической строгости».

У Улановой есть безошибочное чувство меры и такта, никогда вы не увидите у нее «неумеренных изгибов», «исковерканных поз». Один известный театральный художник, наблюдавший Уланову с ее самых первых сценических шагов, рассказывал мне, что он видел ее танцующей хуже или лучше, сильнее или слабее, но не помнит, чтобы ей когда-нибудь изменили строгий вкус, благородство стиля. Редкостное чувство меры и такта делает танец Улановой совершенным воплощением человеческой грации. Она удивительно точно соразмеряет свои движения, тщательно обдумывает и контролирует мельчайший пластический нюанс, оттенок позы, никогда не нарушая законов естественной грации. В любой позе или движении Улановой красивые, выразительные стопа и кисти рук как бы завершают общий рисунок.

Можно ли говорить о «выразительности» ступни, о пластике кисти?

Станиславский по этому поводу писал: «Ступни и пальцы ног в танцах очень красноречивы и выразительны… Скользя по полу при разных па, точно острием пера по бумаге, они выводят самые замысловатые рисунки. Пальцы ног при „пуантах“ дают

впечатление полета. Они умеряют толчки, дают плавность, помогают грации, отчеканивают ритмы и акценты танца…

С кистями и пальцами рук в балетном искусстве, по-моему, дело обстоит несколько хуже. Я не люблю пластику кистей у танцовщиц. Она манерна, условна и сентиментальна; в ней больше красивости, чем красоты. Многие же балерины танцуют с мертвыми, неподвижными или напряженными от натуги кистями рук».

Действительно, ступни и пальцы ног у Улановой в танцах красноречивы и выразительны. С неповторимым изяществом она исполняет все движения на пальцах, мелкие заноски, па-де-бурре, антраша катр, антраша труа, бризе, купе и т. п. Танцуя на пуантах, она действительно «точно острием пера по бумаге» рисует четкий и тонкий узор, не допуская ни единой «помарки». Но и в пластике кистей у Улановой совсем нет той манерности, условности и напряжения, о которых говорил Станиславский. Движения ее рук естественны, чутки, они всегда как бы излучают волю и мысль.

Глубокое впечатление оставляет игра ее плеч в Джульетте, например, когда они вздымаются будто от сдерживаемых рыданий или сгибаются под тяжестью горя. В сцене принятия снадобья Лоренцо движения плеч Джульетты — Улановой сначала создают впечатление мучительного, бурного, прерывистого дыхания, затем они внезапно опускаются, словно на них легла чья-то невидимая, тяжелая и властная рука, как будто холод напитка мгновенно сковал ее тело.

Уланова иногда позволяет себе на мгновение в чем-то нарушить привычные балетные каноны и правила — робко втянуть голову в плечи, чуть ссутулиться, словно под тяжестью горя, стоять вне канонической балетной позиции, — эти моменты придают особую жизненность ее поведению на сцене, создают впечатление девичьей, юной угловатости, непосредственности. Но, конечно, Уланова пользуется этим приемом с величайшей осторожностью и тактом, так, чтобы это не нарушило общий рисунок и красоту танца. Она может позволить себе это именно потому, что мало кто из балерин так бережно относится к хореографическому тексту своих партий, к мельчайшим особенностям стиля танцевального рисунка. В этом смысле Улановой свойственна необычайная тщательность, как говорят в балете — «аккуратность», скрупулезность великой актрисы.

Уланова не допускает ни одного смазанного движения, ничего не «проговаривает скороговоркой», добивается абсолютной законченности каждого, самого мельчайшего штриха в хореографическом рисунке. Причем надо сказать, что при

абсолютной точности, почти «инструментальной» чистоте техники Уланова ни на секунду не выходит из образа, не упускает ни одного психологического нюанса, всегда сохраняет настроение танца, наполняет его богатством различных оттенков, состояний и чувств. И в моментах неподвижности, статики Уланова не менее выразительна, чем во время динамического танца, ее задумчивые остановки, позы так же красноречивы, как паузы у драматического актера.

Разве можно забыть ее фигуру и лицо в статичном «триптихе» пролога «Ромео и Джульетты», ее паузы в сцене смерти из «Бахчисарайского фонтана», позу упавшей в беспамятстве Жизели! Недаром один американский критик писал, что в статичных моментах, как, например, в начальной позе «Шопепианы», кажется, будто ее голову окружает сияние.

В партии балерины есть так называемые хореографические «белые пятна», «пустые места» — кусочки в несколько тактов, когда балерина в адажио идет к партнеру или к месту, откуда начнется вариация. У Улановой никогда не бывает таких «пустых», «белых» мест не только потому, что она ни на секунду не выходит из образа, что вы никогда не увидите в ней балерины, которая готовится к танцу или отдыхает после него, но и потому, что она умеет простому ходу, шагу, пробегу придать стиль танца, который только что исполнялся или будет исполняться ею. Вот почему улановский шаг и бег обретают характер самого образного, захватывающего танца.

Уланова добивается филигранной отделки и всех пантомимических моментов роли. Английский критик Айрис Морли писала: «Когда Жизель, потерявшая рассудок, разрывает воображаемый цветок, то мы буквально видим, как невидимые лепестки слетают у нее с пальцев и падают на землю».

Пластическая гармония великой танцовщицы у Улановой сочетается с деталями тончайшей драматической актрисы. Она всегда ищет их, зная, что «есть в искусстве какая-то тайна штриха, единственно верной детали, которая неожиданно дает свет и смысл целому. В одном кратком мгновении является вдруг все, что составляет ведущую мысль того или иного художественного решения»[6].

Пантомима Улановой, все действия, которые она совершает на сцене, насквозь танцевальны. Накрывает ли она на стол или гадает, обрывая лепестки ромашки в «Жизели», вытирает ли пыль в «Золушке» и т. п. — во всех этих эпизодах у нее нет ни одного движения, которое казалось бы чужеродным природе балетного искусства, не было бы подчинено музыке.

Уланова любит в своих партиях кусочки простых действий,

потому что они помогают ей ощутить правду происходящего на сцене, позволяют найти что-то новое, вновь обрести свежесть импровизационного самочувствия, которое необходимо для подлинной жизни в образе.

Уланова вспоминает, как еще в юности она любила второй акт в балете «Ледяная дева» на музыку Грига. Там был живой эпизод встречи Сольвейг с Асаком и сцена свадьбы, где приходилось совершать самые простые действия — бегать по хозяйству, хлопотать, угощать гостей, кого-то встречать, усаживать и т. п. Все это давало покой, ощущение правды жизни на сцене.

С таким же удовольствием играет Уланова в первом акте «Бахчисарайского фонтана», добиваясь жизненности поведения Марии — юной хозяйки замка, — она приветствует гостей, обходит их круг, обращаясь то к одному, то к другому, кому-то кланяется, перешептывается с подругами, поднимает кубок, и во всех этих действиях актриса всегда стремится найти что-то свежее, радуется каждому новому штриху и подробности, так как это позволяет по-новому ощутить десятки раз сыгранную роль, избавиться от скучной заученности рисунка.

У Улановой нет никакого разрыва между пантомимой и танцем, переход от одного к другому естествен и незаметен. Причем надо сказать, что Уланова мимирует, может быть, даже меньше, чем другие актеры балета, мимическая партитура ее ролей строго сочетается и соразмеряется с выразительностью всего тела, танца, одно дополняет другое, сливаясь в неразрывное целое. Опять-таки здесь сказывается чувство меры, гармонии, не допускающее никаких излишеств, никакого «перевеса» одних средств выразительности за счет других.

Уланова строит роль на основе «математически» точного ощущения природы музыки, хореографии, режиссуры, партнеров, то есть всех компонентов спектакля. Для нее все это взаимосвязано, все имеет значение, определяя те или иные черты образа. Удивительно тонко чувствует Уланова режиссуру спектакля, его режиссерский план, композицию. Недаром в таких партиях, как Мария или Корали, где обычная балерина выглядела бы безликой и бесцветной, Уланова одерживала одни из самых значительных побед.

Она всегда создает продуманную композицию роли, логика ее творческого замысла всегда очень ясна. Много пишут и говорят об обобщенности улановских образов. Интересно отметить, что она часто ведет роль от предельной жизненной конкретности к высокому философскому обобщению.

В первых эпизодах спектакля она находит множество

точнейших деталей, создающих ощущение бесспорной жизненной правды.

Неподражаемая «игра» с цветком, с ожерельем, со шлейфом знатной дамы в «Жизели», очаровательная хлопотливость Золушки, повадки элегантной актрисы Корали — все это постепенно как бы отбрасывается, отходит на второй план, и уже только строгие линии танца раскрывают самое существо, философский смысл роли.

В первых сценах балета Уланова находит массу разнообразных штрихов, подробностей: ее Джульетта забавно шалит с кормилицей, «бомбардирует» ее подушками, кокетливо оправляет платье, деловито разбирает подаренные цветы; в танце с Парисом у нее множество красок — детская важность, веселое лукавство, чопорность. Но вот она взглянула в лицо Ромео, и сразу исчезает все это, уходят характерные черточки ребячливой резвости, остается одно — поглощенность великим чувством любви. Эта встреча четко определяет «водораздел» роли, уходят все бытовые, юмористические, жанровые подробности, образ устремляется к обобщениям высокой поэзии, все подчиняется звучанию единой, главной мелодии.

Этот «водораздел» можно проследить почти в каждой партии Улановой, и всегда он определяется духовным потрясением героини, радостным или горестным. В «Жизели» это сцена безумия, которую Уланова неожиданно трактует как сцену трагического прозрения. Здесь умирает наивная девочка и рождается женская скорбь и мудрость.

Чудо «звездного вальса» навсегда переносит Золушку из бытовой жизни в мир сказки.

Причем интересно, что романтическое «возвышение» образа Золушки происходит именно с момента «звездного вальса», с момента хореографической кульминации спектакля. В сказочной сцене, где феи дарят Золушке свои подарки, она еще остается робкой, осчастливленной «Замарашкой», здесь сказка еще преломляется через наивное восприятие девочки-сироты, ошеломленной случившимся чудом. Актриса еще верна найденному в первых сценах характеру, даже характерности. Но с момента, когда Золушка взлетает к небу и звездам, она становится уже существом романтическим, сказочной принцессой, прекрасной в каждом своем движении. Такой остается она и в своем горестном пробуждении. Золушка дернулась к действительности, но сказка, чудо уже навсегда живут в ней самой, преображение совершилось, хотя она снова в лохмотьях, а не в сверкающем наряде.

Если в первом акте «Бахчисарайского фонтана» ее Мария

отмечена характерными чертами гордой, даже надменной счастливой польской панны, то с момента потрясения, когда она стоит перед Гиреем на фоне горящего замка, опять-таки начинается путь к романтическому обобщению. Во втором и третьем актах это уже не просто тоскующая пленная княжна, а олицетворенное в танце воплощение духовной силы и чистоты.

В сцене сна совершается духовное преображение Тао Хоа, превращающее робкую танцовщицу из кабачка в бесстрашную героиню; эпизод гадания пробуждает в простенькой Параше целый мир тревог, печалей и опасений; в сцене измены Люсьена влюбленная Корали обретала, говоря словами Бальзака, «ангельское величие души». Таким образом, почти в каждой своей роли Уланова проживает как бы две жизни: реальную, простую, отмеченную правдой характерных штрихов и подробностей жизнь шаловливой девочки Джульетты, простодушной крестьяночки Жизели, забитой сироты Золушки, молоденькой содержанки Корали, — и другую — возвышенную, приподнятую над бытом, прекрасную и бессмертную «жизнь человеческого духа». Рассказ о той или иной конкретной женской судьбе становится поэмой о самом существе и смысле женской любви, подвига, героического самоотвержения.

Уланова стала великой актрисой, но в то же время не перестала быть такой же великой классической танцовщицей. Она всегда была ею, никогда не изменяя природе и законам своего искусства.

Пожалуй, даже неверно говорить о том, что Уланова замечательная балерина и не менее замечательная актриса, что она играет так же хорошо, как и танцует. В этом есть какое-то разделение, какая-то условная граница между выразительностью мимики, жеста и красотой танца. А как раз этого разделения нет у Улановой. Все дело в том, что она сумела сделать выражением драмы, языком живого чувства самый классический танец. Танцевать для нее — значит играть, играть — то же самое, что танцевать.

В моменты наивысших драматических потрясений, глубочайших сценических переживаний она обязана помнить и помнит о красоте и законченности позы, о чистоте линий танца. Это стало свойством ее творческой природы. В Улановой удивительно это соединение вдохновения, непосредственности чувств со строжайшим внутренним контролем, не допускающим ни малейшей погрешности танца.

Танец Улановой безупречно точен и музыкален, и в то же время он кажется свободным излиянием чувства. Это сочетание доступно только великим актерам.

Именно об этом говорил Шаляпин: «Я ни на минуту не расстаюсь с моим сознанием на сцене. Ни на секунду не теряю способности и привычки контролировать гармонию действия».

Шаляпин пел в опере, Уланова танцует в балете. Оба они связаны с музыкальной стихией. Музыка требует от актера безупречной гармонии действия, которая достигается этим строгим, никогда не изменяющим чувством внутреннего контроля. Может быть, именно в этом отличие «поющего актера», каким был Шаляпин, и «танцующей актрисы», какой является Уланова, от актеров драматического театра.

Уланова избегает условной эффектности первого выхода балерины; появляясь на сцене, она всегда приносит с собой на сцену прошлое образа, как бы продолжает линию жизни, которая была за кулисами. Когда открывается дверь маленького домика и оттуда выглядывает лицо Жизели, вы можете ясно представить себе, как она вела себя до этого появления, как прислушалась к стуку Альберта, насторожилась, как подбежала к двери и т. д. У вас нет ощущения, что вышла на сцену актриса и начала танцевать; кажется, что танец этот начался еще до выхода на сцену и будет продолжаться после ее ухода за кулисы. Уланова подлинно живет в танце, а всякая настоящая жизнь на сцене создает ощущение, что она началась задолго до появления актера и не обрывается с его уходом за кулисы.

Во время заграничных гастролей Уланову величали балериной assoluta, прима-балериной Большого театра. Конечно, Уланова одна из величайших балерин мира, но ее величие в том и состоит, что ей совсем не подходят эти титулы. У Улановой нет импозантности и горделивой осанки прима-балерины. Ее выходы, манеры, движения исполнены удивительной скромности. Никакой игры «на публику». Она никогда не выходит на сцену прославленной, блистательной прима-балериной, а выбегает юной Джульеттой, простодушной Жизелью, счастливой Марией…

В Германии об Улановой писали: «Это сила и величие, лишенные малейшего тщеславия».

И, действительно, Уланова умеет подчинить свое искусство общему замыслу, требованиям спектакля, ансамбля. Она не делает ничего для того, чтобы выделиться, всецело поглощенная теми задачами, которые ставит перед ней данная тема, данный спектакль и образ. Уланова прекрасно владеет искусством сценического общения. Она, говоря языком драматического театра, чутко «слушает» партнера, ни на секунду не теряет с ним связи, отзывается на каждый оттенок его настроения. Иногда даже самый характер ее танца неуловимо меняется в зависимости от индивидуальности партнера.

Уланова говорит, что, танцуя Лебедя с К. Сергеевым, она глубже ощущала лиризм адажио, когда же ее партнером был А. Ермолаев, характер танца менялся — в нем появлялась большая энергия и темперамент.

Человечная, страдающая Зарема Вечесловой вызывала у Марии — Улановой чувство сострадания, желание понять ее и помочь ей; страстная, гневная Зарема Плисецкой заставляет ее настороженно отстраняться, рождает в ней ощущение внутреннего недоумения и растерянности. С волевой, замкнутой Заремой — Шелест вырастает и гордая сила улановской Марии. «Уланова так смотрит на спектакле, — говорит Шелест, — что мне, Зареме, становится страшно от ее спокойствия, внутренней силы».

Она абсолютно «сливалась» с Ромео — Сергеевым в едином, возвышенном порыве юной любви, это был неповторимо гармоничный лирический дуэт, пример сценического, художественного «согласия и созвучия».

Танцуя Джульетту с М. Габовичем, который был мужественным и внутренне зрелым Ромео, она казалась совсем хрупкой, в чем-то трогательно беспомощной. С Ю. Ждановым, который принес в роль Ромео юношескую наивность и простодушие, Уланова — Джульетта приобрела новые черты: в ней появился оттенок женственной мудрости, любовно-материнского отношения к возлюбленному.

Уланова чувствует партнера, общается с ним в самых, казалось бы, технически сложных позах и положениях, в воздушных поддержках например.

В первом акте «Жизели», сидя высоко на плече Альберта, она вдруг прерывает свою каноническую балетную позу и с лукавой, ласковой улыбкой смотрит вниз на своего любимого, — перед нами не танцовщица, поднятая в воздух кавалером, а веселая, непосредственная Жизель, у которой дух захватывает от радости, от счастья, что ее так любят.

Уланова общается в танце не только с партнером, но и с окружающей толпой кордебалета — с гостями в «Бахчисарайском фонтане», с подругами и виллисами в «Жизели». Она никогда, даже в моменты наиболее сложных движений, не теряет ощущения среды, правды сценической ситуации, внутренней связи с окружающими ее людьми.

Уланова является «образцовой», «чистой» классической танцовщицей, но она часто обогащает язык балетной классики элементами характерного танца. Уланова может не делать движения точно так, как его делают в характерном танце, но она схватывает стиль, манеру его исполнения и соответственно

окрашивает рисунок классической партии.

В «Бахчисарайском фонтане» в первом акте у нее — «польские» руки, особая манера держать голову. Вот почему улановская мазурка на пальцах не менее горделива, зажигательна, точна по стилю, чем мазурка характерных танцовщиц. Оставаясь в строгих канонах обобщенного классического танца, Уланова умеет придавать ему оттенок национального своеобразия. Это можно сравнить с тем, как хороший драматический актер может передать национальный характер в мелодии, темпераменте, ритме речи своего героя, не прибегая к точному акценту.

Очень тонко чувствует актриса характер русского танца в таких балетах, как «Медный всадник» или «Каменный цветок».

Думая об исполнении Улановой этих партий, невольно вспоминаешь слова Глушковского о русской пляске: «Сколько неги, чувства, движения, благородства в этом танце! Даже самые па этой пляски отличаются скромностью и какой-то девственной стыдливостью. Тут нет ничего вакхического, ничего резко чувственного или похожего на французские изысканные атитюды. Это русский менуэт, только грациозный, лишенный накрахмаленной вычурности и вытяжки».

Во время лондонских гастролей Большого театра одна английская газета писала: «Надо видеть Уланову, чтобы понять, как велико искусство балета».

Как Шаляпин убеждал в безграничной мощи оперы, так Уланова доказывает неисчерпаемость и глубину впечатляющих средств в балете.

Я ловлю себя на том, что искусство Улановой ассоциируется у меня с творчеством Шаляпина, Ермоловой. Комиссаржевской. Очевидно, тут дело в масштабе дарования, когда актер, строго следуя законам своего искусства, в то же время перерастает их рамки. Белинский, говоря о певце Рубини, писал: «Я вспомнил Мочалова и понял, что все искусства имеют одни законы».

Может быть, именно поэтому у Улановой учились многие певцы, музыканты, драматические актеры, режиссеры; были такие, которые старались не пропускать ни одного ее спектакля.

Вот стенограмма обсуждения балета «Ромео и Джульетта». Говорят крупнейшие режиссеры Советского Союза.

Алексей Дикий: «Уланова — это такое явление, что не найдешь слов, чтобы достойно выразить его. Это совершенство, это законченность, это талант. И над всем этим есть традиции, есть школа, есть русский балет и громаднейшая тренировка, учеба, работа».

Николай Охлопков: «Уланова не только танцует, но

раскрывает тонкую психологию образа. Она всегда несет мысль, великолепное содержание в танце».

Алексей Попов: «Трудно говорить об Улановой, потому что говорить общие слова — стыдно за то пережитое, что остается после ее танца… Поэтому сказать о ней лучше, чем сказал Алексей Толстой, невозможно. При нем как-то говорили, что Уланова в каком-то спектакле кажется удивительно естественной, почти обыкновенной. Тогда Алексей Николаевич сказал: „Давайте договоримся, что это действительно самая обыкновенная богиня“».

Соломон Михоэлс: «Мы видим танец, мы видим драматические движения, мы знаем жизненные жесты, но когда обыкновенный шаг или поворот превращается в искусство, когда настоящая целостная жизнь человека становится искусством на твоих глазах, — это действительно необыкновенное явление».

Николай Петров: «В истории балетного искусства есть фигуры художников, которые утверждают эпоху. Мы знаем Шаляпина, Анну Павлову. И мне думается, что Галина Уланова — это такая же эпоха… Поэтому говорить о Галине Сергеевне и хочется и как-то боязно, — это слишком крупное, эпохальное явление в искусстве и в мире».

Режиссер МХАТ В. Сахновский писал об Улановой в своей книге «Мысли о режиссуре», Ю. Завадский посвятил ей большую статью.

«Впервые я увидел Уланову в „Лебедином озере“, — писал Завадский. — Она была такой же, как все, и все-таки иной. Вокруг Улановой танцевали, Уланова жила. Ее Одетта существовала… Уланова принесла с собой в искусство целый мир драматических страстей»[7].

Об искусстве Улановой восхищенно пишут самые разные люди: писатели, балетные и просто театральные критики, актеры, художники.

«Уланова — это живое воплощение самой высокой и одухотворенной пластичности», — утверждал замечательный скульптор С. Коненков.

Мастер слова, талантливый чтец Д. Журавлев посвятил безмолвному искусству Улановой восторженную статью «Душа танца».

«…Галина Уланова давно уже перестала быть для нас просто великолепной балериной. Она — художник, у которого представители всех искусств находят источник прекрасного и чистого вдохновения…

…Помню, как на одном из спектаклей „Ромео“, после сцены бала, в антракте, забившись в угол фойе Большого театра, я начал

читать центральную сцену из рассказа А. П. Чехова „Дама с собачкой“ — рассказа, который я читаю давно и над которым непрерывно работаю. Но только в этот момент, охваченный впечатлением от танца Улановой, я впервые с какой-то особой точностью ощутил, чем живет Анна Сергеевна, героиня рассказа „Дама с собачкой“, в момент свидания с тем, кого она любит.

…Однажды Галина Уланова сказала мне: „Нужно быть только внимательным на сцене — это главное“. В этой скромнейшей реплике для меня отражается весь сложнейший комплекс совершенного мастерства Галины Улановой, чье имя светится ровным, чистым пламенем гармонического искусства», — писал Журавлев.

Замечательная классическая танцовщица Уланова — это не только балерина Чайковского, воплотительница Жизели, но и актриса, доказавшая плодотворность и правомерность поисков советского балета, возможность «перевода» на язык танца, понятный каждому, произведений самых великих поэтов и драматургов. Уланова — актриса, сумевшая в балете рассказать о судьбе женщин различных эпох, стран и характеров.

И вместе с тем Уланова истинно русская актриса не только потому, что она развивает принципы и традиции русской хореографической школы, но и потому, что несет в своем творчестве гуманизм, сердечность и правду русского искусства в целом. В танце Улановой есть черты, которые сближают его с самыми дорогими явлениями родного искусства: в ее творчестве есть что-то от пушкинской просветленности, от чеховской скромности и лаконичности, умения в малом сказать многое. Вот почему так органично сливается ее танец с музыкой Чайковского.

ОДЕТТА — ОДИЛЛИЯ

Уланову часто называют балериной Чайковского. И действительно, ее танец «созвучен» музыке великого композитора. Ей близки его замечательная мелодичность и глубокий психологизм. Недаром композитор Б. Асафьев, называя ее «великой артисткой русского балета», писал, что она подняла искусство хореографии, «искусство пластической стройности человека на степень танца, как задушевной выразительности мелодии, мелодии правды, естественности и простоты, мелодии Чайковского».

Чайковский принес в балет правду волнующих человеческих чувств, силу широких философских обобщений. Оставаясь в рамках традиционных для балета сказочных сюжетов, он в музыке своей выходит далеко за эти рамки. Когда Уланову называют балериной Чайковского, это, в первую очередь, означает то, что она, как, может быть, никто другой, сумела раскрыть психологическое содержание его музыки.

Работа над партией Авроры в «Спящей красавице» была для молодой Улановой серьезным шагом в постижении высокой культуры классического танца, являющегося «фундаментом» в искусстве хореографии. Участие в таких спектаклях, несущих и утверждающих чистоту и строгость классической формы, как нельзя лучше воспитывает вкус актеров, шлифует и «дисциплинирует» исполнительскую манеру.

Дело было не только в кристальной чистоте танцевальной техники Улановой, которую она обнаруживала в партии Авроры, но прежде всего в том, что при всей классической обобщенности танца и образа она сумела найти в нем новую, простую человеческую тему. Уланова ощутила смысл «Спящей красавицы» Чайковского и Петипа, этой музыкально-танцевальной симфонии, утверждающей тему бессмертия, нетленного торжества юности, жизни и красоты. В ее Авроре не было парадного блеска и надменности балерины, торжественно и победно демонстрирующей мощь отточенной техники. Техника была безупречна, но она была согрета ясной радостью юности, любовью к жизни. Ее Аврора выбегала в первом акте не блистать, не поражать виртуозностью танцев, а дышать утренней прохладой сада, жмуриться от яркого солнца, любоваться весенним цветением.

Уланова в этом балете была полна ощущением безоблачного счастья и непосредственности. Ее Аврора действительно становилась воплощением утренней свежести и света.

Во втором акте «Спящей красавицы» Аврора Улановой возникала как радостно таинственное предощущение будущего, как внезапно мелькнувшая и воцарившаяся в сердце надежда. В легкости ее танца было ощущение безмятежности, светлой, зовущей мечты, то ускользающей, то вновь возникающей, как видение.

Надо сказать, что, пожалуй, именно упорная работа над освоением богатейшего танцевального языка партии Авроры во многом помогла Улановой разрешить основную задачу первых лет ее сценической деятельности — добиться свободного владения классической техникой, выработать безупречную чистоту линий, легкость и музыкальность танца.

Очень сложной была и партия Маши в «Щелкунчике», особенно знаменитое адажио.

Уланова любила танцевать последнее адажио в постановке В. Вайнонена. Оно шло с пятью кавалерами, было основано на труднейших поддержках, скульптурно вылепленных позах. Широта, размах, смелость хореографического решения как нельзя лучше соответствовали характеру музыки.

И в Маше Уланова не становилась абстрактно танцующей балериной, сохраняя на весь балет ощущение детскости, детского восприятия жизни и всех ее чудес. Она как бы уничтожала разрыв между образом Маши-девочки и Маши-принцессы, объединяя их в единой теме благодарно-восхищенного, радостного отношения к окружающему миру, к людям, к сказочным чудесам.

Маша Улановой привлекала своим детски серьезным отношением ко всему, что происходило в балете. Она была полна счастьем, которое может испытать ребенок, увидев, что все слышанные им сказки вдруг стали реальностью, явью.

В «Спящей красавице» и «Щелкунчике» искусство Улановой звучало особенно светло, жизнерадостно, молодо. В ней было спокойное обаяние полноты жизненных сил, душевной ясности.

Уланова никогда не может быть на сцене внутренне пассивной, и она находила действенную тему Авроры в ее активном восприятии мира, интенсивном впитывании всех жизненных впечатлений.

Действенный лейтмотив Маши актриса искала в героическом порыве робкой девочки, смело защищающей полюбившегося ей Щелкунчика.

И, наконец, еще одно: и Аврора и Маша у Улановой были очень русские, в них угадывались русские девичьи черты — простота, скромность. Но с особенной глубиной индивидуальность актрисы раскрылась в партии Одетты.

«Утверждаю, что… хореографическое содержание

„Лебединого озера“ волнует только и только своим психологическим реализмом, своей лирически раскрытой драмой», — писал Б. Асафьев.

Среди многих исполнительниц партии Одетты — Одиллии — замечательные балерины, такие, как Павлова, Карсавина, Спесивцева, Семенова, Плисецкая, создавшие образы великой пластической мощи и красоты. Каждая из них по-своему воплощала образ Лебедя. Особенность улановской интерпретации заключается в последовательном и углубленном раскрытии «психологического реализма» «Лебединого озера». Уланова находила в этом балете идеальное соотношение, соединение сказочности и тонкой, живой психологичности. Не случайно о ней в этой роли писали — «очеловеченная мечта», называли «героиней сказочной трагедии». Сказочная трагедия — это, пожалуй, наиболее точное определение улановской интерпретации «Лебединого озера».

В первой главе уже говорилось о том, что Уланова воспринимает классический танец как пластическое обобщение живых, естественных человеческих поступков и переживаний. Для нее в балете одинаково важны и «психология» героини и поэтически обобщенное выражение этой «психологии» в танце. Именно поэтому ее правда никогда не становится излишней конкретностью бытового правдоподобия, а обобщенность не превращается в безличность, в холодное любование абстрактной красотой формы.

Все это постепенно обнаружилось в ее исполнении партии Одетты. Строгость и чистота танцевальных линий, отсутствие так называемых «игровых» деталей, скупость мимики соединялись у Улановой с задушевностью, сердечной простотой. Симфоническая широта, кантиленность музыки Чайковского рождали певучесть танца Улановой.

Партия Одетты, созданная Львом Ивановым, отличается цельностью, гармонической слитностью всех движений. В танце одинаково выразительно «поют» ноги, корпус и руки. Партия очень сложна технически, а воспринимается как естественное выражение простых и понятных человеческих чувств. Все это близко, «родственно» природе дарования Улановой.

Балерина неустанно совершенствовала партию, не расставаясь с ней многие годы, — именно здесь, в этой музыке, в этой хореографии исток ее творчества, ее эстетических убеждений.

Первая большая статья Улановой, первые ее размышления о сущности хореографического искусства связаны с этой партией, первые серьезные поиски образности танца возникли в связи с

работой над ролью Одетты. С «Лебединым озером» связаны и первые попытки выйти за рамки амплуа «чисто лирической» танцовщицы. Еще в 1939 году Уланова писала: «…мне очень хотелось бы попытаться расширить свое амплуа. Я ведь все танцую однoплановые роли — я бы назвала их ролями „лирического плана“. Между тем мне думается, что я могла бы выйти за эти рамки. В Большом театре, например, я танцую в „Лебедином озере“ и Одиллию и Одетту, и это, пожалуй, единственное разнообразие, которое я имею в своей работе» [8].

В юности Уланова танцевала партию Одетты, пленяя природной лиричностью, красотой линий, но еще далеко не во всем постигая глубину музыки.

В экспериментальной постановке Вагановой (Ленинградский театр оперы и балета имени Кирова, 1933 г.) Уланова танцевала Лебедя, роль Одиллии исполняла другая балерина.

Концепция этого спектакля была весьма спорной — образ Лебедя трактовался как создание воображения романтически настроенного принца, как бесплотная мечта экзальтированного юноши.

«Лебединое озеро» из сказки превращалось в «гофмановски» странную психологическую новеллу на тему о крахе романтических иллюзий. Это во многом запутывало и смещало столь ясную музыкально-философскую концепцию Чайковского, несмотря на то, что в самой атмосфере спектакля было очарование, идущее от чуткого постижения стиля и характера музыки. Оно было в декорациях В. Дмитриева, в том, что на сцене царила осень, «унылая пора, очей очарованье», в том, что все происходящее окутывала особая грустная дымка, словно легкий туман, поднимающийся над серебристой гладью озера.

В самом хореографическом тексте партии Лебедя было много интересных находок, идущих от нового, вдумчивого прочтения музыки. Вместо устаревшего условного пантомимического эпизода рассказа Одетты Ваганова создала замечательную танцевальную сцену охоты на Лебедя. Выразителен был скорбно-порывистый танец раненого Лебедя в последнем акте.

«В беседах с постановщиком балета, — пишет Уланова, — у меня родилась мысль изменить картину смерти Лебедя. Выстрел, стремительное появление смертельно раненного Лебедя явились очень удобной отправной точкой для эмоционального танца. Птица бьется в предсмертной агонии. Это определяет мои танцевальные движения и помогает углубить трагизм момента» [9].

Интересно, что Уланова сама предлагает решение, помогающее углубить трагизм содержания. Ее инициатива

исходит от понимания музыки Чайковского, наполненной высокой трагедийностью, которую, кстати сказать, совсем минуют современные постановщики «Лебединого озера», трактуя финал в плане окрашенного в розовые тона благополучно счастливого апофеоза.

Уланова поддерживала все находки балетмейстера, идущие от существа музыки Чайковского, и не принимала те моменты постановки, где ситуация теряла свою внутреннюю психологическую конкретность, где образ Лебедя становился неопределенно-туманным, расплывчатым. Так, не принимала она нового решения третьего акта, где Одиллия переставала быть коварным двойником Одетты, что уничтожало тему противопоставления двух начал — любви самоотверженной, чистой и сжигающей, эгоистической, «роковой». Таким образом, принц не ошибался, не принимал Одиллию за Одетту, а попросту увлекался другой обольстительной девушкой, изменяя своей мечте. Неясным было и появление на балу замаскированной Лебедем незнакомки.

Все это вызывало у Улановой чувство недоумения и протеста: «…до сих пор я не могу найти верной линии сценического поведения в третьем акте… В новой постановке появление Лебедя носит какой-то формальный характер. Что это — Лебедь или только воспоминание принца о Лебеде, о любви, о клятве? Мне непонятен и сам костюм Лебедя — он ни в какой мере не определяет моего поведения в этой сцене.

С другой стороны, снижается и образ принца: увидев другую девушку, он забывает о Лебеде. Преданная любовь, на которой построен сюжет балета, сводится к мимолетному увлечению, а принц превращается в пустого ветреника. Для меня при таком положении исходная точка потеряна и весь второй акт в развитии образа Одетты ничем не заполнен»[10].

В этом сложном, противоречивом восприятии Улановой новой редакции «Лебединого озера» сказалась ее чуткость к музыке, понимание ее философского смысла. Актрисе было близко все, что соответствовало духу музыки Чайковского, и она отвергала то, что ему противоречило.

Когда балерина вновь вернулась к классической редакции балета, к исполнению «двойного» образа Одетты — Одиллии, она все глубже и глубже передавала человечность музыки и поэтичность хореографии.

Первые выступления Улановой в «Лебедином озере» (1929) были только робкими попытками постижения замечательной музыки и хореографии. Естественно, что в эту пору в исполнении Улановой преобладали хрупкие, девичьи, мечтательные

настроения.

В постановке Вагановой Уланова уже сознательно ищет свою трактовку, свое прочтение партии. В соответствии с замыслом постановщика она подчеркивает легкость, почти призрачную бесплотность Лебедя (ведь это романтическая мечта графа) и обостряет внутренний трагизм образа. Именно в этот период пишут, что Уланова танцует «меланхолию сердца», «мечтательную грусть, изнеможение жизни», что ее танец необычайно ясен, «и от этой хрустальной ясности еще трагичнее воспринимается музыка Чайковского…».

И, наконец, снова вернувшись к классической редакции, исполняя в одном спектакле партию Одетты и партию Одиллии, Уланова создает свою собственную, цельную философскую концепцию образа, трагизм ее приобретает черты просветленности, мужества.

Пожалуй, ни в одном из балетов прошлого тенденции русской классической хореографии не представлены в такой полноте. Эта полнота определяется не только тем, что в партии Одетты — Одиллии встречаются почти все темпы и виды классического танца, от скульптурно-законченного адажио второго акта до стремительного, экспрессивного дуэта третьего акта. Самое главное заключается в том, что вся эта танцевальная сложность выражает существо значительного по мысли образа, естественно соединяющего сказочность и человечность.

Одетта — заколдованная девушка, в момент встречи принц узнает в белой птице, в сказочной королеве лебедей — человека, девушку. Этой драматургической концепции соответствует пластическая образность партии. Все движения корпуса и рук, напоминающие взмахи крыльев, у Льва Иванова исходят из своеобразно трактованного арабеска, но стоит только Одетте опустить руки, смущенно склонить голову, как в этой застенчивой, девичьей повадке начинает видеться человеческое существо.

Сходство с птицей достигается не «впрямую», не формально, не с помощью воздушной, элевационной техники, прыжков (их почти нет). Оно создается выразительными волнообразными движениями рук при выпрямленном, чуть устремленном вперед корпусе, своеобразными позами, например, когда голова покоится на вытянутой вперед руке, словно прикрытая крылом; иногда впечатлению помогают нервные, словно «вздрагивающие» «переборы» ног, особый характер па-де-бурре.

Этот рисунок движений каждая исполнительница окрашивает по-своему. Марина Семенова подчеркивала царственное величие королевы лебедей, всем движениям она придавала широкий,

патетический оттенок. Величественные, сильные движения в адажио, энергичные взмахи рук-крыльев выявляли ее трактовку хореографии как патетически приподнятого языка. Обладая от природы прекрасным шагом и прыжком, Семенова и эти качества использовала, скорее, для того, чтобы придать образу особый размах и величие, а не воздушность и легкость.

Пластическая трактовка Улановой партии Лебедя отличалась именно тем, что, сохраняя все детали композиций Льва Иванова, она придавала им особо легкий, воздушный характер. Тер-а-терную, по существу, партию она «произносит» воздушно, полетно.

Порывистость и легкость птицы соединялись у Улановой с девичьей пугливой застенчивостью, робостью. В ее первом выходе, первой встрече с принцем создавалось впечатление, что она каждую секунду может взлететь, исчезнуть, она порывисто билась в его руках и рвалась ввысь.

Финал адажио второго акта, построенный на мелких, быстрых движениях, в исполнении Улановой становился образом полета, это были как бы трепетные, нервные всплески, быстрые взмахи крыльев.

И в образе Одиллии Уланова не изменяла избранной тональности. Блестяще исполняя все сложные, эффектные движения, которыми изобилует партия Одиллии, Уланова и здесь не теряла полетности, легкости. Это тоже была сказочная черная птица, а не обычная, полная земной страсти, обольстительница.

Таким образом, партия Одетты — Одиллии в двух ее аспектах приобретала единый характер и стиль.

Уланова раскрыла реальное психологическое содержание образа Одетты, она пластически «пропела» «Лебединое озеро», как задушевную песню о печальной участи своей героини.

Одетта — королева лебедей. Внешне Уланова не казалась королевой, она была такой же робкой, печальной, пугливой, как и все другие ее белые подруги. Ее выделяла только особая замкнутость, способность в неволе и в горе сохранять нерушимый покой человеческого достоинства. В ней была своя сила — сила бесконечного терпения. Она была похожа на тихих, внешне таких кротких, но неуступчивых прекрасных узниц русских сказок. Было ясно, что она тихо угаснет, зачахнет в неволе, но не улыбнется злому владыке, не поднимет печально потупленных глаз.

Девушка, превращенная в птицу чарами злого гения, ждет избавителя, который силой своей любви и верности спасет ее от заклятия. Это сказка, легенда, но вместе с тем в музыке Чайковского, как это тонко подметил Б. Асафьев, есть реальное психологическое содержание.

«В музыке живет русская девушка в светлый ясный период девичества… Ей хочется знать: кто избранник? Она ждет его. Вот простой, казалось бы, психологический факт. Но вдумайтесь в его простоту — откроется и глубина и величие. Это такое душевное состояние, перед которым в определенное время никнет все остальное в жизни… Величие русского искусства в том и заключалось, что оно любило „простые состояния…“».

Уланова сумела почувствовать и передать правду этого «простого состояния» во всей его глубине. Как всегда, артистка искала самые простые и ясные пути к воплощению того образа, который она услышала и почувствовала в музыке.

«Передо мной стояло задание, — рассказывает Уланова, — человеческому корпусу… придать движения птицы, причем лицо должно было сохранять от начала до конца одно выражение, вернее, не выражать никаких эмоций». Этим Уланова передавала «заколдованность» Одетты. Но в груди этой порывистой белой птицы бьется нежное, любящее и тоскующее человеческое сердце, сквозь эту «мимическую немоту» светится прекрасный мир человеческих чувств, еще скованных, затаенных, ожидающих возможности раскрыться и проявиться во всей полноте.

Чутко прислушиваясь к музыке, она сумела жить на сцене во власти мечты, которая словно завораживала Одетту. (Заколдованная девушка-птица еще не изведала счастья любви, но она томилась, ждала и грезила о нем.) Уланова говорит, что в этом образе излишние подробности только бы мешали, разрушая его цельность. Актриса умеет и любит находить в своих ролях точные детали и конкретные черточки поведения, в Одетте же она сознательно отказалась от этого, танцуя весь второй акт почти в одном эмоциональном состоянии. «Здесь нужно только уметь слушать чудесную музыку Чайковского, уметь мечтать на сцене, жить во власти мечты…» — говорит Уланова.

В этом сказалось ее понимание музыки, точное ощущение природы образа.

Уже от первого появления Одетты — Улановой создается ощущение чуда. Несколько быстрых, неуловимых движений, поворот головы, словно отряхивающей капли воды, осторожные шаги создают впечатление сказочного преображения, превращения птицы в девушку…

Наконец, она может вздохнуть свободно, избавиться от надзора, побыть одна. Сбросив лебединое оперение, девушки начинали вести прекрасные «хороводы», а она словно отходила в сторону, искала уединения. Становилось понятным, почему Одетта выходит последней, одна. Так, уже первый выход наполнялся у Улановой ясным психологическим содержанием.

Заметив принца, Уланова — Одетта приходит в смятение. Она кружится, пугливо отбивается, рвется из его рук. Но постепенно ее движения становятся спокойнее, кружения — медленнее, она всматривается в принца, и в ее сердце проникает доверие к нему. Она благодарна, что он не несет с собой зла. Движения отстраняющих рук становятся не такими решительными, в них появляется боязливое, робкое чувство влечения. Опускаясь к его ногам со сложенными крыльями-руками, Уланова даже в этом молящем движении передает ощущение внутренней гордости и достоинства. Она словно говорит принцу: я вручаю тебе мою судьбу, отныне я в твоей власти.

Одетта знает, что его верность освободит ее, измена — погубит. Любовь означает для нее спасение или гибель. Вот почему в этом покорно-трепетном движении Улановой есть какая-то строгая торжественность, которая и придает всей ее позе выражение гордости и достоинства.

В замечательном адажио второго акта у Улановой ясная психологическая тема, развитие — от первого испуга, робости, настороженности к полному доверию, когда все, сама жизнь беззаветно и безраздельно отдается любимому, когда потеря любви означает конец, гибель, смерть.

Уланова напряженно работает над пластической стороной роли: в той же статье о «Лебеди» она говорит: «В вариациях особенно характерными для Лебедя являются часто повторяемые рон-де-жамб. В них есть что-то напоминающее движения и взлеты птицы. Здесь танцовщице, чтобы сохранить цельность характеристики, приходится придавать рукам соответствующие движения, которые должны воспроизвести взмахи крыльев Лебедя в полете. Такое движение сопровождало каждый тур.

Мне пришлось много поработать, чтобы в каждом движении чувствовался Лебедь. Больше всего пришлось поработать над рунами. В их движениях принимали участие и плечи, и лопатки, и вся спина, что резко противоречило давно установившимся канонам классического балета».

Но язык танца Лебедя, как всегда у Улановой, обогащен глубоким и содержательным «подтекстом».

Говоря словами Гейне, описывающего в своих «Флорентинских ночах» пляску танцовщицы Лоранс, «это был танец, который не старался позабавить наружными движениями, а эти движения казались, напротив, словами какого-то особенного языка, хотевшего сказать что-то особенное».

Этим танцем Уланова хочет раскрыть принцу тайну своего плена, причину своей тоски. Движения ее действительно кажутся

«словами какого-то особенного языка».

В танце последнего акта Одетта Улановой не «рассказывала» подругам об измене принца, не «жаловалась», не искала участия. Она просто думала свою горькую думу, переживала боль обманутой надежды. И в горе, в смятении ей хотелось остаться одной. Она опускалась на землю, склоняла голову, прикрыв ее руками. Но когда драматическое напряжение достигает предела, Одетта — Уланова приобретает новые черты. Она готова встретить любую опасность. Ее голова поднята, на лице строгое, самозабвенное выражение, откинуты руки-крылья. В этой позе словно воплощается тема лебединой песни — последний горестный призыв, безбоязненное ожидание гибели.

Очень интересно танцевала Уланова роль «черного лебедя» — коварной дочери злого гения (третий акт). Она не играла активного, прямого и грубого обольщения принца, властности и напористости «демонической» натуры. Ни на одну секунду не становилась трафаретной «злой разлучницей». По представлению Улановой принц не мог бы увлечься такой Одиллией, принять ее за Одетту. Актриса пошла иным, гораздо более трудным и сложным путем. Она и дочери злого гения сумела придать своеобразное обаяние сказочной таинственности. Ее Одиллия не сверкала блеском и бравурностью танца, а словно коварно «мерцала», появляясь и исчезая, как таинственный болотный огонек. В костюме ее не было обычных блестящих украшений, пышного эспри. Черная с серым пачка, дымчато-серый лиф с оранжево-красной отделкой.

Уланова — Одиллия появлялась в этом дымчато-черном «оперении» и останавливалась, застывала в какой-то непонятной загадочной холодности. Ее черная, гладко причесанная словно «лакированная» голова гордо несла маленькую корону из желтоватых, оранжевых камней — корону неведомого, сказочного королевства. На лоб почти до бровей опускалась жемчужина. Узкие, чуть раскосые глаза смотрели надменно и пристально, лицо сохраняло холодное и непроницаемое выражение. Она как будто бы совсем не обольщала принца, наоборот, он сам тянулся к ней, пораженный и заинтересованный загадочностью ее облика. На секунду она улыбнется ему призрачной улыбкой, поманит движением руки, сверкнет глазами и снова замкнется в своей таинственной и непонятной холодности. И становилось ясным, почему принца так влекло к этой девушке: ему хотелось понять ее, «разгадать эту протанцованную загадку» (Гейне).

Так же, как добро Одетты — Улановой было добром непоказным, так и зло ее Одиллии было злом тайным.

Одиллия Улановой, обманывая принца внешним сходством с

Одеттой, скрывала коварство своего обольщения; ее надменность и холодность он мог принять за гордую повадку королевы, вынужденной держаться так в пышном зале замка, среди многочисленных гостей. Естественно, что здесь она была другой, чем на берегу уединенного озера. А в те моменты, когда она поражала принца неожиданной вспышкой темперамента, ей удавалось уверить его в искренности своего чувства. Поэтому юноша действительно мог принять ее за Одетту, мог подумать, что вспыхнувшая страсть привела ее в замок, поборола девичью робость и стыдливость.

В решении партии Одиллии у Улановой была большая правда, преодолевавшая условность ситуации. Противопоставление образу Одетты существовало, но оно было дано очень тонко, и это объясняло ошибку принца. Действительно, трудно принять бешеный и сверкающий водопад за тихое светлое озеро, но глубокий, манящий и таинственный омут может показаться тихими и спокойными водами.

В Одиллии — Улановой не было злой бравады, вызова. Характер «черного лебедя» был намечен тонко, дан в отдельных пластических чертах, — так, если у ее Одетты были мягкие, излучающие нежность, трепетные кисти, то руки Одиллии были повелительными, хищными, властными.

Если Одетта поднимает руки над головой мягко, округло, словно смущенно закрывая чуть склоненное к плечу лицо, то Одиллия горделиво возносит руки над высоко поднятой надменной головой, как будто утверждая свое величие, свое королевское великолепие и могущество. В Улановой — Одиллии таилась огромная, но скрытая до поры энергия. И только овладев сердцем принца, заставив его изменить клятве верности, данной Одетте, Одиллия вспыхивала жестоким торжеством, и эта энергия прорывалась наружу в сверкании знаменитых фуэте, словно стремительно разворачивалась туго свернутая пружина. В этих фуэте была радость освобождения. Одиллия Улановой ликовала, выполнив злую волю Ротбарта.

В течение всего акта в ней была огромная собранность, она жила словно «в гипнозе» какого-то колдовства. Порой казалось, что над нею тоже тяготеют чары, что она слепо выполняет приказ злого гения. Ее взгляд становился настороженным и тревожным, когда она смотрела на Ротбарта, словно спрашивая: что делать, как поступить дальше?

И в этом образе Уланова находила своеобразную тему неволи, заколдованности, еще более сближая две партии, подчеркивая цельность философской концепции балета.

Казалось, что ее Одиллия была так же заколдована, как и

Одетта. Но если последняя ждала освобождения в чуде верности и любви, то другая искала его в слепом подчинении силе зла.

Так Уланова своеобразно решала логику двух различных образов, исходя из ощущения единой философской темы произведения.

ЖИЗЕЛЬ

Знаменитая «Жизель» Адана, Готье, Сен-Жоржа, Коралли и Перро запечатлела излюбленные драматургические мотивы романтического балета — «двуплановость» действия, противоречие между «духовным» и реальным, поэзию видений, призраков, теней.

В «Жизели» встречаются все основные композиционные и хореографические принципы романтического балета (строгий классический строй танца, большое значение кордебалета, танец которого «симфонически» связан с танцем героини, многообразное использование арабеска, воздушный характер движений и т. п.), нашедшие здесь наиболее законченные и совершенные формы.

Но если первый романтический балет — «Сильфида» — говорил о несбыточности счастья, о том, что прекрасная мечта гибнет от прикосновения земной любви, то концепция «Жизели» мудрее, глубже, здесь любовь торжествует, побеждает смерть.

И грациозная, мелодичная музыка Адана, по справедливому замечанию Теофиля Готье, «стоит выше обычной балетной музыки» (того времени, разумеется). В ней есть искренность, простота, способная трогать даже сейчас. Уланова любит бесхитростную музыку «Жизели», она говорит об этом балете так:

«…Теофиль Готье, написавший либретто к „Жизели“, и Адольф Шарль Адан, сочинивший музыку этого балета, обладали, конечно, далеко не равноценными талантами: поэт намного превзошел композитора. Глубоко трагично жизненно-философское содержание „Жизели“. Музыка же ее всего лишь романтична, мила, танцевальна. Конечно, это не мало. И недавно, в дни возобновления работы над „Жизелью“, я вновь убедилась, как много ценного в этой балетной классике, достойным представителем которой был Адан. Да, музыка его наивна. Но в ней есть своя прелесть. Лучшим страницам партитуры Адана веришь, а это главное для создания правдивого образа.

Разумеется, музыка Адана уступает музыке Чайковского. Но ее изящная романтика соответствует замыслу „Жизели“, ее настроению. Ведь „Жизель“ — произведение романтичное, легкое и возвышенное, как легенда… Не случайно, наверно, образ Жизели ассоциируется у меня с пушкинскими строками»:

…Печаль моя светла;
Печаль моя полна тобою… [11].

Первая создательница образа Жизели, прославленная Карлотта Гризи, поражала современников естественностью, непринужденностью своего танца и игры. «В отношении пантомимы она превзошла все ожидания; ни одного условного жеста, ни одного ложного движения; это сама природа и наивность», — писал о ней Теофиль Готье.

Эта естественность несомненно была тем новым, что принесла Карлотта Гризи на балетную сцену «Гранд-Опера».

Но, судя по отзывам современников, знаменитая создательница роли Жизели не обладала глубиной подлинного драматизма. Современники говорили о том, что «основное выражение ее лица — детская наивность, радостное, заразительное упоение и лишь изредка капризная грусть».

Итак, радость, веселье, детская наивность, но ни слова о драматизме, о глубине переживаний.

В 1850 году Карлотта Гризи танцевала Жизель на петербургской сцене, и русские критики еще более определенно высказываются о характере ее исполнения:

«Танцы обольщения проведены были ею восхитительно, только в мимическом отношении желали бы мы видеть в это время чаще выражение тайной грусти и сострадания к своему возлюбленному, которого она этими танцами обязана, против своей воли, замучить до смерти».

«…Сцена и танец ее при свидании с Альбертом выполнены ею мастерски… но потом, когда по повелению царицы виллис она должна „затанцевать его до смерти“, она увлекается и забывает о внутреннем своем страдании за участь возлюбленного…».

Гораздо драматичнее была другая великая исполнительница партии Жизели — Фанни Эльслер, но она словно слишком стремилась ввысь, подальше от земли, от земных радостей и страданий. Может быть, это было вызвано тем, что Эльслер с ее страстным и чувственным обаянием опасалась показаться слишком земной, недостаточно возвышенной. Во всяком случае, современники писали о ней так: «Если хотите, вся роль Жизели в первом акте передана была прекрасно: Эльслер коротко познакомила нас с Жизелью, но только мне показалось, она не открыла нам одной ее тайны, тайны любви Жизели к Лойсу. От этого, кажется, и превосходно исполненная сцена сумасшествия Жизели и ее предсмертная сцена не произвели того впечатления, какого бы следовало ожидать…

Сама смерть Жизели была смерть, вполне примиряющая Жизель с небом. Не Лойсу был отдан последний взгляд Жизели, не ему она, умирая, оставила свою любовь, не ему передала свою душу; при смерти последний взгляд Жизели был устремлен на

небо, и туда летел ее последний вздох».

В этом же плане Эльслер трактует и финал балета: «…Жизель — Эльслер в последней сцене этого балета уже вполне отрекается от своей земной любви, ее последний взгляд полон молитвы».

«Жизель» очень скоро после момента своего создания была поставлена на русской сцене, и отсюда начинается ее новая история, особые традиции «русской Жизели», существо которых заключается во все более глубоком «очеловечивании» этого романтического балета.

Премьера балета «Жизель» в России состоялась через два года после того, как она в 1841 году была впервые показана на сцене парижской «Гранд-Опера». Первой русской Жизелью была Е. Андреянова.

Интересно, что во Франции «Жизель» шла до 1863 года, а затем была возобновлена на сцене «Гранд-Опера» только в 1924 году с русской балериной Ольгой Спесивцевой в главной роли, причем балет был восстановлен в русской редакции Мариуса Петипа.

«Жизель», это лучшее создание французского романтического балета, стала одним из любимых и наиболее репертуарных спектаклей русской классической хореографии.

П. И. Чайковский высоко ценил музыку «Жизели». «Усердно читал партитуру балета „Жизель“ Адана», — писал он в одном из писем. Десятки русских балетмейстеров и актрис были увлечены этим произведением. Роль Жизели входила в репертуар самых прославленных русских танцовщиц. Ее танцевали Н. Богданова, М. Муравьева, И. Горшенкова, Е. Вазем, О. Преображенская. И современницы Улановой не раз обращались к партии Жизели: М. Семенова, И. Дудинская, Т. Вечеслова, О. Лепешинская, А. Шелест, И. Колпакова, М. Кондратьева, Н. Тимофеева, И. Бессмертнова, Е. Максимова и многие другие.

Балерина 30–40-х годов прошлого столетия Е. Санковская стремилась воплотить в этой роли идеал женской души, олицетворить самоотверженный любовный порыв. Современники писали о Санковской, что она всегда была на сцене «то — женщина, то — дух», и это как нельзя лучше подходило к образу романтического балета.

Петербургский «Репертуар и Пантеон» писал об ее исполнении: «Танцы г-жи Санковской в первом акте все были исполнены превосходно; только в отношении к мимике мы можем кое-что ей заметить; так, например, в сцене, когда Жизель гадает по цветку — любит ли ее Лойс или нет, мы бы желали видеть в ней больше участия к этому гаданию. Простая девушка вполне верит ему; она чистосердечно должна выразить и горе, когда

выходит „не любит“, и радость, когда выходит „любит“. Далее, при виде герцога и его дочери, которых Жизель видит в первый раз, она должна была бы выразить более несмелости, застенчивости и любопытства. Зато предсмертная сцена… была передана г-жою Санковской во всем совершенстве. Во втором акте она всю свою роль выполнила превосходно; здесь она была в своем настоящем амплуа…»

Таким образом, Санковской лучше всего удался второй, романтический акт, в первом покорял драматизм и не хватало наивности, простодушия, непосредственности.

Московская балерина Софья Федорова стремилась найти в Жизели обостренный психологизм, наделить ее реальными чертами совсем простой, но глубоко впечатлительной девушки.

Во втором акте Федоровой мешало излишнее увлечение мистическими, почти «астральными» чертами, придававшими ее исполнению мрачно-таинственный оттенок.

В изумительном и своеобразном по пластическим линиям образе Жизели, созданном Ольгой Спесивцевой, тоже была внутренняя нервность, исключительная экспрессия.

Ее трогательная Жизель была отмечена чертами почти болезненной хрупкости, трагической обреченности, которую она несла почти с момента первого появления. О ней писали, что она танцует весь первый акт, даже наиболее веселые сцены, в минорном настроении. Уже при нервом появлении Жизели Спесивцевой сжималось сердце, как если бы увидел чудесную бабочку, порхающую вокруг пламени, летящую к гибели. Она вызывала восхищение и тревогу. В самые радостные минуты ощущалась все та же постоянная тревога, которая мучила ее и мешала наслаждаться счастьем. Ее безумие и смерть воспринимались абстрактно, символически, в этих сценах чудилось мистическое превращение, Ундина, становящаяся пеной, девушка, становящаяся тенью, словно растворенной в воздухе.

Во втором акте Спесивцева была совсем нереальной, неосязаемой, как печальный дымок. «Это почти спиритический сеанс», — писали о ней очевидцы.

Великая Анна Павлова тонко чувствовала стиль этого романтического балета, который был строго выдержан и в ее внешнем облике, напоминавшем старинные гравюры, и в рисунке одухотворенного танца, в каждом движении пантомимы. Как писали о ней современники, «Павлова была трогательная, грациозная и, главное, стильная Жизель. Этот стиль, это cachet доброго старого времени балета наложил печать на все ее исполнение, и образ… Жизели был весь как бы проникнут, как бы

окутан им. Я не говорю о внешнем образе: умная артистка при помощи костюма и прически всегда легко добьется того, что называется внешним стилем; но проникнуться духом стиля отдаленной эпохи и возродить его в полном объеме… — несомненно по силам только большой артистке».

Известный английский критик Арнольд Л. Хаскелл писал, что до Улановой «Павлова была единственная, которая волновала в обоих актах».

Знаменитая исполнительница Жизели Тамара Карсавина покоряла красотой внешнего облика, искренностью переживаний. В ней была благородная скромность при безупречной классичности поз и танцев. Она трогала тихой, безмятежной радостью в первом акте и спокойной, почти молитвенной одухотворенностью во втором. Во всем, что делала Карсавина на сцене, были непогрешимый вкус, мягкость и мечтательное обаяние.

Галина Уланова открыла новую страницу в интерпретации старинного балета. Она развивает традиции своих предшественниц, в то же время находя в классическом образе нечто свое, еще более значительное и глубокое.

Надо сказать, что во время гастролей Большого театра «Жизель» в исполнении советских артистов поразила западных зрителей свежестью и новизной впечатлений.

Об этом писали в немецкой газете «Ахт ур блатт»: «Меньше месяца тому назад лондонский балет, показывая „Жизель“ с Алисией Марковой, не мог нас избавить от впечатления, в особенности в первом акте, что мы видим немой фильм. Чрезмерно патетическая жестикуляция плохо действовала на зрителя, потому что была чужда и самим актерам.

А вот русские показали нам ту же Жизель, но исходящую из внутреннего чувства, как будто трогательная история крестьянской девушки происходит как раз сегодня, в этот момент. Артисты растворялись в своих ролях. Их движения, их мимика, их жестикуляция говорили, что они убеждены в том, что они представляли. Их ровное спокойствие перекинуло мост от романтики действия к классической форме танца. Естественная наивность участников драмы стерла пыль с музейной старины».

Впервые Уланова станцевала Жизель в 1932 году. Сначала она была назначена на партию Мирты, но заболела Е. Люком, и Л. Леонтьев очень быстро «ввел» ее на роль Жизели. Естественно, что это был еще очень смутный набросок образа. В работе над этой партией она была почти предоставлена самой себе, самостоятельно создавала свою интерпретацию. Случилось так, что она даже не видела свою непосредственную предшественницу

в роли Жизели — Е. Люком, не говоря уже о Павловой, Карсавиной или Спесивцевой. Она постигала образ непосредственно, всецело доверяясь своей интуиции.

Второй раз Уланова танцевала Жизель в 1934 году и в третий раз вернулась к ней во время войны, в Алма-Ате. С тех пор, если не считать вынужденных перерывов, Жизель — ее неизменная спутница.

Танцуя «Жизель», Уланова передает стиль этого романтического балета. Кажется, что ее простодушная Жизель в первом действии живет под лазурным небом такой радостной прозрачности, которая бывает только на голубом фоне старинных, скрупулезно выписанных миниатюр. Во втором акте она представляется легкой реющей тенью, белым призраком, таинственно возникающим из ночной мглы и бликов лунного света.

Поражает тщательность ее техники, завершенность каждого, самого мельчайшего движения. Красота мечтательных арабесков, легкость быстрых взлетов и кружений Улановой — все это как нельзя лучше передает стиль хореографического рисунка «Жизели», ее исполнение может служить школой, наглядной академией танца. И в то же время ничто у нее не выглядит пустой стилизацией, любованием прелестной «архаикой» форм старинного балета. Каждый танцевальный штрих осмыслен ею, связан с глубиной сложных артистических задач. И внешний облик ее гораздо меньше стилизован, чем у таких современных исполнительниц партии Жизели, как Иветт Шовире, Лиан Дейде, Алисия Алонсо и другие. Собственно говоря, все они стремятся воссоздать ставшую канонической гравюрность облика Анны Павловой и Ольги Спесивцевой.

Уланова никому не подражает, ее грим ничем не напоминает фотографий Павловой, округленные пряди не закрывают уши, не прилегают к щекам. Гладко причесанные, убранные назад волосы открывают бледное, почти не измененное гримом лицо.

Костюм второго акта — традиционный костюм сильфиды романтического балета — белые тюники, крылышки за спиной и бледно-розовый веночек на голове.

Для первого акта Уланова нашла облик, во многом отличный от предшественниц.

Судя по фотографии, костюм Тамары Карсавиной в «Жизели» довольно точно воспроизводил известные гравюрные изображения Гризи.

Сохранился эскиз прелестного, обшитого голубыми лентами костюма, сделанного для Анны Павловой А. Бенуа. При всем очаровании в нем есть нечто от кокетливого балетного

«пейзанства».

О. Спесивцева внесла новшество, надев в первом акте очень короткую белую кружевную юбку с разбросанными по всему полю крошечными голубыми цветами. Этот по-своему изысканный костюм дополняли синий шелковый лиф, украшенный маленькими медными пуговицами, голубая лента в волосах, голубые туфельки.

Французские исполнительницы Жизели Иветт Шовире и Лиан Дейде, очевидно, желая найти внешний контраст второму действию, танцуют первый акт в очень короткой жесткой юбочке, что не совсем подходит к характеру танца.

Костюм Улановой для первого акта составляет юбка такого же покроя, почти такая же легкая и длинная, как во втором действии, синий корсаж, синяя лента в волосах и маленький коротенький кружевной передник с крошечными карманами, куда Уланова очаровательным, «уютным» движением прячет руки. В этом костюме Улановой есть что-то трогательное. Айрис Морли писала, что среди костюмов других персонажей «белое с голубым платье Жизели отмечено печатью особого изящества, подобно нежной голубой жилке под тонкой кожей».

Бережно сохраняя аромат и обаяние старинного классического балета, Уланова по-новому осмысливает философскую концепцию «Жизели». Она как бы снимает двуплановость романтического балета, антитезу первого и второго актов, противопоставление реальности и мечты, жизни и загробной тени.

Для нее второй акт — это словно иное бытие Жизели, продолжение «жизни человеческого духа», а не отвлеченное появление бесстрастного холодного видения. Это поэтический рассказ о силе женской любви, побеждающей саму смерть, о внутреннем преображении бесконечно любящего существа.

Роль Жизели обретает цельность, уничтожается разрыв между первым и вторым актами, их объединяет единство художественного замысла актрисы, которая видит в акте виллис органическое развитие единой, прозвучавшей еще в первом действии темы бессмертной, самоотверженной любви. Уланова приносит в старинный балет размышления о силе любви, прощения, о мудрости добра, об искуплении зла.

В ее исполнении второй акт становится высшей точкой развития внутренней драмы. Жизель Улановой и после смерти продолжает бороться за свою любовь. В первом акте зло и обман сломили Жизель, во втором, в облике виллисы, она борется против зла и жестокости, в этом — найденное актрисой развитие философской темы образа.

Вот почему в ней появляются черты той силы, величия, которых не было даже у лучших исполнительниц Жизели. Все они решали роль в плане трогательной элегии, грусти. Мечтательная печаль была основной краской пленительного исполнения Карсавиной. Английский исследователь сценической истории «Жизели» Сирилл Бомонт пишет об «элегическом существе интерпретации» Павловой. Спесивцева доводила грустное очарование образа до степени трагической обреченности.

Уланова первая наполнила образ Жизели ощущением огромной духовной силы. Это, а также удивительная цельность всего образа — то новое, что внесла она в интерпретацию балета.

Но начнем разговор об улановской Жизели с первого акта. В исполнении Улановой Жизель — это обыкновенная сельская девушка. Даже наряд ее, как говорилось выше, кажется подчеркнуто простым: синяя лента в волосах, синий корсажик и белая воздушная юбка. Эта пышная юбочка доставляет ей много забот, она все время занимается ею, хлопотливым деловитым движением беспрестанно оправляет ее, словно птица, которая разбирает и чистит свои перышки. Ей весело возиться с этим белым облачком, так и кажется, что она только что сама его заботливо накрахмалила и разгладила. В Жизели Улановой есть простодушное лукавство, детское наивное кокетство, юмор и милое своеволие.

Ее пантомима — это какая-то естественная немота смущения, девичьей стыдливости, когда только глаза и трепет рук говорят о чувствах, владеющих сердцем.

Жизель выглянула из-за двери в ответ на стук Альберта. Он спрятался. Никого нет. Жизель — Уланова с недоумением оглядывается, но тут же забывает, зачем вышла из дома, — сияние солнца, голубого неба восхищает ее, она начинает танцевать беспечно, радостно, беззаботно.

И опять, как всегда у Улановой, этому танцу предшествует внутренний импульс — момент, когда, выбежав из хижины, она словно зажмурилась от света, замерла от восхищения и радости, полной грудью вдохнула чистый ароматный воздух. И возникший вслед за этим танец кажется таким же естественным, как этот счастливый глубокий вздох.

Неожиданно увидев Альберта, она отворачивается, опускает голову, стоит неподвижно, потупив глаза. Это замечательная улановская поза — в ней чуть угловатая грация девичьего смущения, настороженность, ожидание. Она и дичится Альберта и как будто бы ждет, чтобы он заговорил с ней. Когда юноша подходит, она отнимает свою руку медленно, словно нехотя — в ней борются влечение и робость, симпатия и сковывающая

застенчивость. Вообще при всяком приближении Альберта она затихает, настораживается, все движения ее словно «затормаживаются», становятся медленнее, нерешительнее от охватывающего все существо смущения.

Она пытается убежать, но Альберт удерживает ее. Три раза ее рука тянется к двери и всякий раз по-иному. Сначала она не на шутку испугана, и ее жест решителен и порывист, второй раз она уже как бы колеблется — остаться или уходить, и, наконец, в третий раз протягивает руку, уже не помышляя о том, чтобы уйти, а просто из чистого кокетства.

Жизель усаживается, расправляет складки своей юбки, бережно и деловито раскладывает их по всей скамье, как-то наивно, по-птичьи склоняя и поворачивая голову. Но тут она замечает подошедшего Альберта и спохватывается, смущается от того, что забыла о нем, не оставила ему места. Она быстро-быстро загребает к себе волны легкого тюля, освобождает ему краешек скамьи торопливо и чуть опасливо, чтобы он не смял ее пышную юбку.

Альберт клянется ей в любви. Быстрым движением она останавливает его, срывает несколько ромашек, садится и начинает гадать. Любит — не любит, любит… кружась, упал последний лепесток — не любит! Огорченная, испуганная Жизель сбрасывает оставшиеся ромашки с колен, осторожно, опасливо, словно боясь уколоться. Но Альберт успокаивает Жизель, и ей снова становится хорошо и весело.

Жизель Улановой добра и незлобива. Когда Ганс вмешивается в ее разговор с Альбертом, пытается увести ее прочь, она обижается, огорчается, как огорчаются дети, когда мешают их увлекательной игре. Но она сердится абсолютно беззлобно, в пантомимических объяснениях с Гансом у нее только одно нетерпение, досада, что он мешает, и ни тени настоящего гнева.

Жизель шалит и резвится, танцует для Альберта. Прежде чем начать вариацию, она ищет глазами, где ему сесть, чтобы было удобно и хорошо видно, показывает на скамью и, устроив это, пляшет старательно и с удовольствием, от всей души желая сделать ему приятное. В разгар веселья появляется мать. Жизель — Уланова быстро прячется за спиной Альберта, с серьезным и озабоченным видом собирает в охапку свою юбку, чтобы мать не увидела краешек, не заметила ее.

С матерью у Жизели — Улановой все время есть связь, общение: она просит у нее разрешения потанцевать еще немножко; прежде чем подойти к Альберту, не забывает попросить на ушко позволения и т. п.

Весело и радостно танцуя с Альбертом, она вдруг

останавливается, закрывает глаза, словно у нее закружилась голова, словно ей на секунду стало дурно. Этот момент нужен, чтобы передать хрупкость юной девушки, которая потом не вынесет потрясения и умрет, узнав о неискренности возлюбленного. Эта деталь как бы объясняет и оправдывает трагическую развязку, гибель этой повышенно восприимчивой и хрупкой натуры.

Робко, но доверчиво идет Жизель — Уланова навстречу любви. Очень трогательна эта вера в любимого, глубокая благодарность ему за счастье, которым он ее дарит. Она и на пуанты поднимается, кажется, для того, чтобы показать Альберту, как окрыляет ее любовь, как сильна радость, поднимающая ее над землей.

Когда появляются герцог и Батильда со своей свитой, Уланова — Жизель глаз не может отвести от великолепной дамы. Затаив дыхание, она робко подходит к ней и, забыв обо всем на свете, дотрагивается до диковинного шлейфа, поспешно и деловито гладит, ощупывает его. Когда Батильда подзывает Жизель, она прижимает к себе свое скромное платье, чтобы как-нибудь не задеть, не испортить пышного наряда важной дамы.

Та снимает с себя ожерелье и надевает его на Жизель. Уланова по-детски вытягивает шею, как зачарованная следит за движениями рук Батильды. Когда ожерелье надето, она ощупывает его на себе, не веря своему счастью, как будто желая убедиться, не во сне ли это все происходит. Она бежит к подружкам и поворачивается перед ними, чуть хвастливо показывая полученный подарок.

Уланова ищет в первой половине акта краски простодушия, юмора, безоблачной и беспечной радости, и с тем большей силой, в контрасте с ними, звучит у нее трагический финал.

Вбегает Ганс, трубит в рог, вызывая Альберта. Жизель — Уланова порывисто прячет голову на груди у матери, словно желая спрятаться от надвигающейся беды. Альберт подходит к Батильде и почтительно целует ей руку. Жизель убеждается в его обмане: он — знатный юноша, Батильда — его невеста.

Лицо Улановой сразу каменеет, становится суровым и строгим, углы плотно сомкнутых губ горько опущены, в расширившихся глазах — удивление и гнев, величайшее напряжение мысли, с трудом постигающей всю глубину лжи и несправедливости.

Она не играет обиды, жалобы, никаких мелких чувств, все гораздо крупнее, значительнее — оскорблены все ее представления о жизни, весь мир для нее зашатался и рухнул. Трудно поверить, что она только что так наивно, по-детски

шалила, танцевала, смеялась. В этот момент потрясения она из девочки становится гневной и суровой женщиной, за одно мгновение испившей всю горечь жизни.

Она бежит к Батильде и Альберту, резким, сильным движением отталкивает, разъединяет их. В ней появилась протестующая властность, несокрушимая женская убежденность в своем праве на счастье, на любовь, которую у нее отнимают. Трепет отчаяния и возмущения пронизывает, потрясает все ее существо. Жизель долго всматривается в Альберта — ведь этот человек был для нее воплощением любви, доброты, правды, а сейчас… И, вздрогнув, она отшатывается от него с таким ужасом, словно между ним и ею ударила в землю молния… Она пробегает по кругу, протягивает руку к подружкам, словно боясь взглянуть, снова увидеть Батильду и Альберта, и падает.

Наконец медленно встает, замечает Альберта, смотрит на него и качает головой — нет, это не он, не тот, кого она любила, кому так верила… И все вокруг стало иным, другим, неузнаваемым — погасло солнце, потухли краски, весь мир изменился и померк в ее глазах.

И она отворачивается, затихает, словно уходя от страшной действительности в светлый мир воспоминаний; там, в прошлом, в воспоминании живет он, настоящий, прекрасный, любящий, там ее счастье, ее любовь, ее жизнь. Глядя прямо перед собой, словно устремив внутренний взор в прошлое, она танцует, механически повторяет обрывки движений, вспоминает — вот так она взяла его под руку, доверчиво приникла головой к его плечу, так они кружились вдвоем…

Есть выражение: от горя «подкосились» ноги. Вот в этой сцене у Жизели — Улановой подкосились ноги. Она танцует как бы на «подкошенных ногах», земля словно колеблется под ней, она слабеет, вот-вот упадет…

Станиславский как-то сказал: «Руки — это глаза тела». У Улановой руки действительно «глаза тела». Они спрашивают, утверждают, просят, отвергают, зовут… Это именно движения-взгляды, руки-глаза… Актриса замирает иногда в полуарабеске, и ее руки словно потупленный взгляд. И вот эти руки слабеют, сбивчиво повторяют обрывки движений, словно мелькают в безумном взгляде обрывки мыслей, воспоминаний, образов. Руки, каждое движение которых еще совсем недавно было полно смысла, как бы «слепнут», становятся «незрячими», их движения делаются бессвязными, незаконченными.

Жизель — Уланова нечаянно наступает на шпагу Альберта, ту самую, которую принесли в доказательство его знатного происхождения. Жизель машинально берет шпагу за острие и

очерчивает ею около себя круг. На ее лице застыло выражение ужаса и недоумения, кажется, что холодная сталь клинка жжет ей пальцы, но она почему-то не может выпустить ее из руки. И создается впечатление, что не Жизель держит шпагу, а шпага сама, по какому-то злому волшебству, преследует ее, мчится за ней, чтобы пронзить ее сердце. Так кажется зрителю, потому что так чудится потрясенной Жизели — Улановой. Она делает порывистое движение, словно пытаясь убежать, отбиться от этой преследующей, вьющейся вокруг нее шпаги.

Почувствовав приближение смерти, Жизель с растрепанными волосами, простирая вперед руки, бежит к матери, бежит так, что вы понимаете: у нее сейчас остановится, разорвется сердце… Но в самый последний момент она оборачивается к Альберту, протягивает к нему руки, словно забыв о его обмане, забыв все на свете, кроме того, что она любит его.

Второй акт, знаменитый акт виллис… Несмотря на всю отвлеченность, призрачность облика бледной виллисы, у Улановой в этом акте можно проследить ясную внутреннюю линию, глубокие психологические ходы, борьбу и развитие естественных, реальных человеческих чувств. Не боясь показаться парадоксальным, можно говорить о том, что и в этом фантастическом акте теней Уланова проникновенно и правдиво раскрывает психологию, душевный мир любящей и страдающей женщины.

Каждому своему движению в этом акте Уланова придает характер невесомости, бесплотности, призрачности. Но в этой хрупкой, прозрачной оболочке все время светится живая человеческая воля, живая человеческая любовь, живая и глубокая печаль.

Медленно, со сложенными на груди руками поднимается Жизель — Уланова из могилы, приближается к повелительнице виллис и склоняет перед ней голову. Та поднимает жезл — и вдруг Жизель начинает стремительно танцевать. Ее движения порывисты, быстрые движения ее рук и ног словно разрывают невидимые путы смерти, но глаза ее опущены, на лице застыло безжизненное выражение.

Тень Жизели сначала появляется, как в пушкинском «Заклинании»: «Бледна, хладна, как зимний день…» Ее стремительные движения как бы бесцельны, у нее есть даже легкий оттенок негодования на то, что нарушен ее покой, что она разбужена, вызвана к жизни. Она тут же исчезает, словно не желая войти в «фатальный хоровод» виллис, словно ее не влекут их ночные пляски и игры.

Как понятны у ее Жизели скорбная замкнутость и

отчуждение, боль немого, сдержанного упрека, когда она замечает пришедшего на кладбище Альберта, как трогает борьба между этим холодом горького отчуждения и вновь оживающей нежностью. Искреннее горе юноши заставляет ее забыть обиду, перенесенные страдания, заставляет вновь любить и верить.

У Жизели — Улановой есть как бы две «стадии» пробуждения — сначала Мирта вызывает в ней внешнюю, как бы «механическую» жизнь, и только с появлением Альберта Жизель пробуждается к жизни сердца. Она охраняет его, успокаивает, утешает напоминанием о прежнем счастье, заслоняет от виллис, и по мере того, как у улановской Жизели возникают эти наполняющие танец внутренние действия, создается впечатление, что она постепенно оживает, что у нее начинает биться сердце…

Сколько балерин прошлого считали основной и единственной задачей второго акта добиться впечатления призрачности, невесомости! Уланова же сумела наполнить свой воздушный танец силой человечности, любви и преданности, дыханием живого чувства.

Сначала она не приближается к Альберту, держится в отдалении. Он бежит к ней навстречу, поднимает ее, но она так легко освобождается из его рук и убегает, что, кажется, Альберта на миг заволокло белое облако и тут же рассеялось, исчезло. Легкость воздушной поддержки такова, что, кажется, балерина не была в руках партнера, а невесомо пролетела над ним, мимо него. Этот первый взлет создает ощущение бесплотной недосягаемости. Это всего лишь мгновение, и запечатлеть его невозможно, но так хочется вглядеться в него, попытаться хоть в какой-то степени понять, в чем секрет удивительного впечатления, как удается ей так невесомо пролететь «над сценой»…

Легкость, устремленность всей ее фигуры, сосредоточенное, чуть замкнутое выражение лица, выпрямленный корпус, поднятая ввысь рука, и только ноги быстро-быстро неслышными шагами преодолевают огромное пространство сцены. Если бы не было этой стройной напряженности, собранности полета, не было бы такого впечатления, не создалась бы вера в то, что перед нами летит воздушное, призрачное существо… Это действительно тень, недоступная человеческому прикосновению.

Но вот она появляется снова с лилиями в обеих руках. С силой она бросает цветы вверх, в этом жесте отчаяние и призыв; Я всегда вспоминаю здесь слова чеховской Чайки: «Люблю, до отчаянья люблю». Люблю в муке, в страдании, в смерти, люблю и зову, люблю и прощаю, как бы говорит Уланова этим движением. Она делает удивительный жест рукой, проводя ею по лицу, как будто снимая пелену забвения, стирая холодную печать

отрешения и смерти.

Жизель — Уланова снова танцует с Альбертом, танцует упоен-но, самозабвенно, как одержимая, как настоящая виллиса легенды, о которой писал Гейне: «Пляшут виллисы при свете месяца, и пляшут тем страстнее и быстрее, чем больше чувствуют, что данный им для пляски час истекает, и они снова должны сойти в спои холодные как лед могилы».

В танцах Улановой есть это упоение жизнью, которая дана всего до рассвета, печальное блаженство, торжественная и сладостная танцевальная элегия.

Когда виллисы начинают угрожать Альберту, когда над ним нависает опасность, Жизель — Уланова стремительно летит на помощь. Ее лицо теряет свое скорбно-безучастное выражение. Жизель здесь совсем другая, и по-другому любит она Альберта. Это женщина, чувство которой познало муки, отчаяние, но, пройдя через все испытания, засияло еще более прекрасным и чистым светом. Ее любовь стала сильной и мудрой, для нее нет невозможного, это охраняющая и спасающая сила. В мольбе Жизели такая правота выстраданной любви, что холодная повелительница виллис невольно отступает перед ней.

Склоняясь перед Миртой, протягивая руки к неумолимым призрачным подругам, Уланова словно говорит им — он мой, я люблю его, значит, только мне дано право карать и прощать. Злые виллисы склоняются перед ней и отпускают Альберта. Торжество подлинной любви танцует здесь Уланова. Эта любовь преображает Альберта, делает его благороднее и чище. Мертвая Жизель спасает Альберта для новой жизни, которая будет озарена светом ее любви.

И опять руки-глаза. Если в первом акте они были сначала доверчивые, нежные, иногда испуганные и застенчивые, потом смятенные, слепые от ужаса и горя, то в этом акте в них появилась спокойная сила, мягкая властность — Жизель протягивает руки вслед возлюбленному, словно охраняя и защищая его.

Бьет колокол, наступает утро, виллисы исчезают. Альберт спасен Лицо Жизели — Улановой освещается отблеском радости и торжества, мягко опускаются протянутые руки, слабеет напряжение воли. Она стоит, смотрит на него, вкладывая все иссякающие силы жизни в это немое прощание, в последнее, постепенно гаснущее излучение нежности.

Уланова стоит здесь неподвижно, но ее поза, лицо так красноречивы и одухотворены, что, кажется, и в этой неподвижности она танцует, говорит, плачет, поет…

Жизель медленно опускается в землю, вот ее уже не видно, из

земли тянутся к Альберту только ее руки, они постепенно слабеют, никнут, их словно сламывает дыхание смерти… Нельзя спокойно смотреть на эти бледные, протянутые из земли руки — они словно умоляют о жизни, о тепле, о счастье, зовут возлюбленного… И хотя в них на наших глазах словно иссякает жизненная сила, холодеет кровь, они до последней минуты тянутся к любимому, к свету, к счастью…

В последней редакции, в которой идет сейчас балет в Большом театре, Жизель не опускается в могилу, она медленно и плавно скользит на пальцах, словно растворяясь в воздухе, улетая… На секунду остановившись, бросает Альберту последний цветок…

Уланова по-своему трактовала многие эпизоды во втором акте. Я уже писал о характере ее первого Появления и танца. Момент пробуждения Жизели раньше воплощался совсем по-иному. Вот что пишет об этом один из либреттистов «Жизели» — Теофиль Готье: «Тотчас же, как бы желая себя вознаградить за время, потерянное на этом узком ложе, сделанном из шести досок и двух дощечек, как говорит автор „Леоноры“, она завладевает пространством, делает прыжки снова и снова с опьянением свободы и радуется, что не связана больше густым покрывалом тяжелой земли, — все это великолепно передается мадам Карлоттой Гризи…»

В этой же традиции танцевали и все другие исполнительницы.

Вот описание этого куска в исполнении Фанни Эльслер: «Она машинально движется к повелительнице виллис, и едва только та коснулась ее очарованной ветвью, жизнь мгновенно разлилась по всему этому мертвому телу, и, оживленная для жизни воздушной, Жизель воспрянула словно бабочка, захлопала своими крылышками, полетела, закружилась».

Сирилл Бомонт вспоминает это место в исполнении Анны Павловой и тоже сравнивает ее с бабочкой: «…очень волнующий момент, когда она появляется из могилы и превращается из холодного праха в воздушное видение… почти как мотылек выходит из своего кокона».

Уланова здесь не вызывает сравнений с порхающим мотыльком, у нее нет радости, опьянения свободой. Все гораздо драматичнее. Ее Жизели нечему радоваться, все потеряно для нее с потерей любви. Уланова движется к Мирте, опустив глаза, молитвенно сложив руки, строго выпрямив корпус. Она идет, словно повинуясь какому-то мистическому зову, следует за миртовой ветвью повелительницы, как за властно влекущей магнитной палочкой. В сомнамбулической покорности ее хода

есть какой-то смутный, внутренний протест, она словно не хочет входить в белые ряды виллис, не хочет принимать «заклятья» танцем. И затем в стремительном, постепенно убыстряющемся верчении Улановой есть что-то негодующее, кажется, что какая-то волшебная сила исступленно кружит ее, помимо ее воли, обрекая следовать жестокому ритуалу мстительных виллис, осуждая вечно плясать в их призрачном губительном хороводе.

С самого первого появления Жизели — Улановой замечаешь какую-то тень протеста, ее Жизель с самого начала противостоит миру виллис, она одинока среди них, чужда им. Сначала обособленность, а затем открытый протест, борьба во имя любви в защиту святого, купленного страданием права прощать.

По-своему, по-новому раскрывает Уланова смысл танцев второго акта. Вот что должны были они выражать по замыслу либреттистов, вот как описывает их Теофиль Готье: «Мирта употребляет злобную женскую хитрость. Она заставляет Жизель, принужденную повиноваться ей в качестве подчиненной, выполнять танцы наиболее увлекательные и грациозные. Жизель танцует сначала робко и с большой сдержанностью, но потом ее инстинкт женщины и виллисы берет верх; она танцует с такой страстной грацией, с таким властным обольщением, что неосторожный Альберт покидает спасительный крест и устремляется вперед с протянутыми руками, со взором, горящим страстью и любовью».

Итак, Жизель. повинуясь жестокому «долгу» виллисы, смиряя страдание и протест, «затанцовывала» Альберта: пусть против воли, но принимала участие в жестокой забаве виллис.

Так и танцевали все исполнительницы партии Жизели, подчеркивая обреченность, элегическую покорность Жизели, вынужденной подчиниться злой воле Мирты.

Уланова решительно изменяет этой концепции. Если попытаться изложить в манере Теофиля Готье «сюжет» ее танцев, то надо будет описать второй акт примерно подобным образом: «Мирта заставляет Жизель, принужденную повиноваться ей в качестве подчиненной, выполнять танцы наиболее увлекательные и грациозные». Далее вместо фразы «Жизель танцует сначала робко и с большой сдержанностью, но потом ее инстинкт женщины и виллисы берет верх» надо сказать: «Жизель — Уланова отказывается повиноваться, в танце она, стремясь тронуть сердца виллис, рассказывает о своей любви к Альберту, умоляет их о пощаде, упрекает в жестокости, заставляет его говорить о своем безмерном раскаянии и скорби». Она не губит возлюбленного (пусть против воли), а спасает, ни на секунду не забывая о грозящей ему опасности. Не подчиняется закону мести

и смерти, а сопротивляется, борется за любовь и жизнь, снимая тему обреченности, покорности, звучавшую у всех исполнительниц.

У Улановой здесь нет и тени невольного «обольщения» (один критик так и называл танцы Жизели в этом куске балета — «танцы обольщения»), все предельно строго и целомудренно, все пронизано одним стремлением — защитить любимого. «Танцы обольщения», горестного, невольного, но все-таки обольщения, стали в интерпретации Улановой «танцами спасения, защиты, прощения». Больше того, в них появился оттенок сурового протеста. Жизель — Уланова восстает против виллис бесстрашно и убежденно, она уверена, что зло должно отступить перед силой добра и любви. Она молит виллис, склоняется перед ними, но глаза ее суровы, брови сдвинуты гневно и скорбно. Все это переводит исполнение Улановой из плана чистой элегии, столь привычной для этого балета, в область высокой трагедии.

Уланова вдохнула новую жизнь, новый смысл в классические композиции, не изменив в них ни единого танцевального штриха. Все дело во внутреннем «подтексте» танца, в немногих, предельно скупых деталях.

Кончив свою вариацию, Уланова — Жизель не уходит, а остается на сцене, следит за танцующим Альбертом, протягивает к нему охраняющие руки. Неумолимые виллисы разъединяют Жизель и Альберта, отводят их друг от друга. Жизель вынуждена отступить, она отходит, но в это время тревожно смотрит туда, куда ведут Альберта, готовая каждую минуту вырваться из кольца виллис, защитить его.

Или перед финальным дуэтом, в котором ее Жизель словно еще раз скажет о своей вечной любви к Альберту. Уланова, оказываясь рядом с ним, на мгновение чуть склоняет голову ему на грудь, словно хочет шепнуть слова ободрения, вдохнуть в него надежду.

Эти едва уловимые детали нигде не подчеркиваются Улановой, ни в чем не нарушают строгости танцевального рисунка, но вместе с тем освещают танец новым внутренним смыслом.

Другая особенность исполнения Улановой — это, как уже было сказано, абсолютная цельность роли, слиянность первого и второго актов. Как же добивается этого Уланова? Ведь она не проходит мимо характерности образа первого акта, чтобы приблизить его к романтическому видению второго действия. Напротив, Уланова использует все возможности роли, где могут проявиться наивное простодушие, даже комедийные черточки Жизели.

В 1953 году в журнале «Дансинг таймс» знаменитая исполнительница партии Жизели Тамара Карсавина напечатала статью «Забытые па», посвященную анализу хореографии и стиля этой роли. Считая, что «Жизель» шедевр классического действенного балета, что «его постановка и исполнение требуют точного и чуткого подхода», Карсавина указывает на целый ряд упущений у современных исполнительниц партии.

Она упрекает такую известную танцовщицу, как Алисия Маркова, в том, что она при всей утонченности своего исполнения минует эпизоды, «показывающие очарование простой крестьянской девушки, невинную веселость ее сердца».

И дальше Карсавина описывает все сцены, где должны проявиться наивность, доверчивость Жизели, ее «восхитительная неуклюжесть», забавное благоговение перед великолепием Батильды. Все эти штрихи, по мнению Карсавиной, следует бережно сохранять, потому что, как она пишет, «в классическом балете старого типа содержание имело такое же значение, как техника и элевация». Прославленная русская балерина считает своим долгом напомнить западным исполнительницам, часто увлекающимся только техникой и элевацией, о характере Жизели. Эта статья так и называется — «Характер Жизели».

Уланова ни на секунду не забывает о нем, она использует и развивает все те ситуации, штрихи и нюансы, о которых упоминает в своей статье Карсавина, многие пантомимные кусочки первого акта искрятся у нее юмором, характерностью. Но, сохраняя все своеобразие характера Жизели, она не приземляет танца первого акта, придает ему характер легкости, полетности. Эту легкость она сохраняет во всех пробегах, даже в обычном шаге.

Глядя на танец Улановой, особенно ясно понимаешь, что первый акт «Жизели» — это как бы пластическая экспозиция танцев второго действия, видишь, что здесь возникают почти все те танцевальные мотивы, которые будут потом с такой силой и гармонией развиты в акте виллис. Балерина придает танцам первого действия полетность словно для того, чтобы потом, в невесомых танцах виллисы «узнали» Жизель первого акта, ощутили ее живую душу. Улановой важно не противопоставление жизни и смерти, а ощущение жизни, побеждающей смерть.

Так, идя от пластики, от характера танца, Уланова добивается нужного ей смыслового, философского звучания роли.

Для того чтобы «оправдать» танцы Жизели в первом акте и ее превращение в призрачную «ночную танцовщицу», создатели балета наделяют свою героиню страстным влечением к танцам. «Она обожает Луи, она обожает танец… Луи и танец, вот в чем

заключается ее счастье», — пишет Т. Готье в своем известном письме о «Жизели». «Она помешана на танцах» — еще энергичнее утверждает автор изложения содержания «Жизели» в старой книге «Les Beautés de l'Opéra».

Эту «любовь к танцам» Карлотта Гризи и вслед за ней другие исполнительницы понимали как простое проявление жизнерадостности, резвости юной девушки. Уланова видит в этой «страсти» своеобразную одаренность Жизели, живущее в ней «творческое начало».

Когда перед началом вариации балерина поднимает руку вверх, она должна взглянуть на нее, так полагается, так учат в школе. Но Уланова поднимает глаза мечтательно, как будто на какую-то долю секунды задумывается, как это бывает с людьми, припоминающими первую строчку любимого стихотворения или первые такты любимой мелодии. Вариация словно рождается из этой секунды задумчивости как излияние души, как момент поэтического настроения, только выраженного не в стихах или звуках, а в танце.

Свою статью о хореографическом языке партии Жизели Карсавина недаром назвала «Забытые па». Очень многие приемы, которыми изобилует эта роль, постепенно уходят из танцевальной лексики некоторых современных балетов.

Тамара Карсавина в несколько наивно-деловитом стиле, но совершенно верно говорит о весьма важных оттенках хореографической техники, тревожась, что постепенно может уйти тончайшая культура классического танца. Она пишет: «Во втором акте Жизели мы имеем дело со сферой сверхъестественных явлений, так часто использованной и вдохновенно воплощенной в хореографии романтической эпохи. Эта сверхъестественная сфера находит свое выражение главным образом в воздушном танце, который дополнялся сценическими эффектами, вышедшими из употребления в наши дни. В романтической хореографии технические требования, предъявляемые к неземному существу, — это высокая, легкая элевация, широта горизонтальных прыжков, а также умение „приземляться“ с высокого прыжка в длительный, устойчивый арабеск фондю».

Ударные, акцентные моменты, существующие в технологии того или иного движения, Уланова по возможности смягчает, придает им легкость. Вот почему она добивается того впечатления, о необходимости которого пишет Карсавина: «В частности, во втором акте „Жизели“ есть одно па, производящее впечатление (при точном его исполнении) быстрого полета по воздуху. Это всего лишь pas de chats jeté en diagonale, но в свое

время это па вызывало бурные аплодисменты зрителей. Начинаясь в глубине сцены у задней кулисы, оно заканчивалось у первой кулисы на авансцене. Первые прыжки исполнялись низко, но по мере продвижения они становились длиннее и выше, а спуск между прыжками все короче и короче. Для того чтобы добиться требуемого эффекта, это па должно обладать тем, что мы за неимением лучшего слова можем назвать задержкой в воздухе.

Это волшебный трюк? Нисколько. Желанного впечатления можно добиться, обладая гибким сухожилием, умением владеть своим дыханием, протяженностью жете, а также равномерным распределением смены усилия и освобождения».

Уланова умеет добиваться такого впечатления. В ее пальцевой технике есть одна особенность — «неслышность», «незаметность», удивительная легкость прикосновения к земле. «Приземляется» ли Уланова после высокого прыжка, бежит ли на пальцах, делает ли быстрые, мелкие заноски, она прикасается к полу так мягко и легко, что создается впечатление непрерывности парения, словно она не прекращает полет, а на секунду снижает его, не опускается на землю, а только приближается к ней.

Плавная легкость горизонтальных прыжков Улановой достигается за счет очень мягкого, эластичного отталкивания и приземления. Прыжок Улановой не очень высок, но она обладает таким «затяжным» баллоном (умение на какое-то время оставаться, «задерживаться» в воздухе), который обычно бывает при колоссальном природном прыжке. Все это результат особой техники, о которой тоже пишет Карсавина. Она вспоминает, что замечательный танцовщик и педагог Павел Гердт для достижения элевации и баллона у своих учеников «добивался двух качеств прыжка — мягкости и остроты отталкивания».

Этими качествами Уланова обладает в совершенстве. Полетность. «надземное» парение ощущаются у Улановой не только в прыжках, но и во всем танцевальном рисунке.

Все движения, даже тер-а-терного плана, выглядят у Улановой невесомо, они объединены полетной манерой исполнения, создающей впечатление, что счастливая Жизель летит над землей, словно поднимается в воздух на крыльях своей радости и любви.

«Жизель» — вершина, шедевр романтического балета. Мы видим в нем не только развитую философскую концепцию, типичную для романтического искусства, не только все обычные для спектаклей подобного плана постановочные приемы и эффекты появления из люка, летательные машины, но и определенные композиционные приемы, намеченные еще в

«Сильфиде» Тальони. Так же, как в «Сильфиде», построен второй, классический акт — героиня, три солистки и ансамбль. Только здесь одна из партий солисток стала ролью (Мирта), получила смысловую и действенную задачу. Усложнилась, развилась драматургия, появилась тема поединка Жизели и Мирты, что сделало более действенной партию героини.

«Жизель» создавалась в «Гранд-Опера», бывшей тогда «академией» классического танца, значительно усложнившегося к моменту появления этого балета.

Английский балетный критик Арнольд Хаскелл справедливо замечает, что «увидеть балерину в роли Жизели — это значит узнать все ее возможности».

В партии Жизели мы встречаем почти все трудности, весь комплекс движений женского классического танца. Причем все эти движения и приемы расположены в строгой, логичной последовательности, в сложной «аранжировке».

И отличие от многих исполнительниц партии Жизели Уланова никогда не подчеркивает, не акцентирует виртуозность эффектных трудных приемов. Она понимает, что. только выполненные в мягкой, воздушной манере, они несут образное начало, перестают быть поводом для демонстрации технической изощренности балерины.

Красота такого трудного приема, как соте с сомкнутыми ногами, в исполнении Улановой заключается не только в легкости прыжка, но и в выразительности корпуса и рук, в устремленности всей фигуры, создающей впечатление довольно долгого взлета. Это впечатление достигается тем, что балерина сильно прогибает спину, устремляет вперед руки, а сомкнутые ноги, быстро, стремительно отрываясь от земли, откидываются назад. Кажется, что летят корпус, руки, а ноги словно следуют за ними, «плывут» по воздуху. Уланова обращает здесь особое внимание на выразительное положение корпуса и рук, потому что и этот прием она воспринимает как средство образной характеристики, а не как виртуозное украшение вариации.

Передать хореографический стиль «Жизели» Улановой помогает и то, что она в совершенстве владеет связанностью, слитностью движений, незаметностью перехода одного па в другое. Романтический балет уничтожал разобщенность отдельных эффектных движений, бравурность их подачи, он все соединял, сплетал в чудесное гармоническое единство. Уланова чутко ощущает эту особенность стиля.

Партия Жизели трудна и тем, что в ней есть моменты, когда из неподвижной скульптурной позы сразу же возникает стремительный, широко развернутый танец. Уланова в этих

переходах избегает малейшей резкости, рывков, они у нее выходят удивительно естественно. Вращения в позе третьего арабеска во втором акте Уланова делает, не сходя с одной точки, быстро, стремительно описывая правильные, законченные, словно пунктиром очерченные, круги.

Совершенно незаметным делает она переход от устойчивой позы в арабеске к па-де-бурре; кажется, что ее внезапно подняла и понесла воздушная волна, дуновение ветра, все происходит «на одном дыхании», без видимой, заметной фиксации — разделения движений.

Органичным делает Уланова в первом акте трудное сочетание — два тура в атитюд, переходящие в плавное плие, после которого следует красивый арабеск. Все эти движения сочетаются у нее так слитно и мягко, что воспринимаешь это словно разные повороты, разные направления единого полета.

Новаторство создателей «Жизели» заключалось в том, что они в свое время едва ли не впервые решились наиболее важные куски действия передать не в пантомиме, а в танце. Но тем не менее пантомима в «Жизели» осталась в виде больших, развернутых сцен и в отдельных деталях, вкрапленных в танцевальные эпизоды.

Если многие куски пантомимы идут как бы от новерровских традиций — сцена с Батильдой, прием гостей, объяснение с матерью, — то некоторые другие эпизоды гораздо больше приближены к танцу, состоят из движений, близких к стилю и даже темпам танцевального рисунка.

Уланова находит всем этим «пластическим руслам» спектакля единое направление. Она танцует весь спектакль с начала и до конца, придавая танцевальность даже физическим действиям пантомимных эпизодов.

В первом акте, когда Альберт привлекает к себе Жизель, она в смущении порывается уйти; трудно сказать, какое именно движение в его классической законченности делает в этот момент Уланова, но оно несомненно танцевально по своей природе и, мало того, напоминает по характеру те движения, которые будут затем встречаться в чисто танцевальных кусках. И в сцене сумасшествия Уланова все действие прочерчивает танцевально, у нее нет никакого разрыва между кусочками танца (моменты воспоминаний) и чисто игровыми деталями.

Эта танцевальность улановской интерпретации стала особенно ясной в сравнении с исполнением французских балерин. Они, стремясь как можно сильнее передать драматическую экспрессию сцены, играют подчеркнуто пантомимно, даже иногда минуя те музыкальные куски, которые

явно позволяют прибегнуть к танцу. Вся сцена поэтому выглядит неким порой даже натуралистически резким диссонансом по отношению к тонкой хореографической «пастели» всего балета. Эта манера, очевидно, так сильно распространена на Западе, что ее не избежали ни Алисия Алонсо, ни Лиан Дейде, ни даже такая строго классическая балерина, как Иветт Шовире.

Уланова, наоборот, стремится использовать малейшие возможности, ловит каждый такт музыки, позволяющий придать движениям танцевальный характер. Даже в самые драматически напряженные моменты она кажется танцующей (что ничуть не ослабляет силы эмоционального воздействия), а необходимые пантомимные штрихи совсем лишены у нее натуралистической окраски. Вся сцена поэтому освобождается от иллюстративности, от наивной изобразительности.

Уланова избегает прозаизмов, достоверность образа она ищет в поэзии, а не в натуралистическом правдоподобии.

И в сумасшествии ее Жизель прекрасна, в ней есть духовное величие. Безумная Жизель Улановой, как ни парадоксально это звучит, поглощена какой-то мыслью, глубиной каких-то раздумий, постижений, в ней совершается огромная духовная жизнь, словно сквозь потрясение, отчаяние и ужас постепенно начинает проступать какая-то новая, обретенная в страдании мудрость. Это, пользуясь выражением Теофиля Готье, «благородное сумасшествие», можно прибавить «мудрое сумасшествие». В ней нет жалкой суетливости затравленного зверька, каждое движение проникнуто красотой. И красота эта достигается, прежде всего, единым танцевальным характером всех движений.

Уже более ста лет партия Жизели входит в репертуар почти каждой значительной балерины. И многие, очень многие из них ограничиваются задачами техники и стилизации. Но по-настоящему воплотить классический образ — это еще не значит только бережно усвоить и воспроизвести лучшие традиции, связанные с его исполнением. Нужно создать его как бы заново, увидеть и раскрыть в нем нечто свое, живое, дотоле неведомое.

Вот так заново создала Уланова свою Жизель.

МАРИЯ

Уланова — создательница многих образов в балетах советских композиторов. Особое значение для актрисы имела работа над образом Марии в одном из значительных советских балетных спектаклей — в «Бахчисарайском фонтане».

«Впервые на нашу балетную сцену пришла большая литература и новая тема. Пушкин и Бальзак… „Утраченные иллюзии“, „Красный мак“, „Пламя Парижа“… А для меня лично раньше всего и прежде всего — Пушкин с его „Бахчисарайским фонтаном“, — рассказывает Уланова. — Постановщик Р. Захаров и мы, исполнители, в работе над „Бахчисарайским фонтаном“ старались найти правду человеческих отношений, без которой немыслимо раскрытие пушкинского замысла, невозможно воссоздание его чудесных образов».

Мария была первой партией, созданной для Улановой с учетом всех особенностей ее творческой индивидуальности. Молодой балетмейстер в содружестве со сценаристом П. Волковым и композитором Б. Асафьевым хотел прежде всего пробудить творческую мысль, фантазию будущих исполнителей. Он начинает репетиции с чтения своей режиссерской экспозиции, с застольных бесед, говоря с актерами об их образах, стремясь раскрыть общие идеи постановки, определить смысловые задачи каждого танца. Все эти «новшества» у многих вызывали недоверие и иронию, но они были побеждены при первом же показе труппе театра фрагментов будущего спектакля.

А премьера спектакля, состоявшаяся в сентябре 1934 года, вызвала восторженные отклики, заставила говорить об обновлении балетного искусства. И убедительнее всего это новое обнаружилось в улановской Марии. Ее исполнение подчеркивало самые сильные стороны хореографии и режиссуры.

Уланова как-то сказала, что в таком балете, как «Спящая красавица», ей всегда было немного неуютно, словно «стыдно» перед первым выходом — смущало сознание, что вот сейчас надо выбежать на залитую светом сцену и сразу же начать эффектный, «многословный», будто чуть «хвастливый» в своем блеске танец.

Роль Марии начинается с простого, взволнованного пробега, затем следует интимный дуэт, и только потом возникает атмосфера великолепного праздника, на котором Мария танцует свою вариацию. Самую радость и гордость здесь можно было выразить иначе, чем в «Спящей красавице», — менее бравурно и открыто.

В первом акте «Бахчисарайского фонтана» в танце Улановой

есть естественная гордость молодого существа, бессознательно счастливого своей чистотой, своей юностью и любовью. Это упоение свободой становится темой первого акта, контрастно оттеняя ту тоску и горе плена, которую так сильно передает Уланова в последующих актах балета.

Первый акт — самый танцевальный в партии Марии. Здесь у нее есть дуэт, адажио, вариация.

Во втором акте она не танцует, только проходит по сцене, а третий, по сути дела, лишен развернутых танцевальных кусков, здесь вступает в силу язык выразительных поз, отдельных пластических «реплик». Только в эпизоде воспоминаний печальным «отзвуком» проходят танцевальные темы вариации первого акта.

Такое построение партии не случайно. Танец — это всегда свободное излияние чувства, а в неволе душа Марии подавлена печалью, она замкнута, молчалива, суровая сдержанность делает ее недосягаемой, неуязвимой для врагов.

Но в первом акте, в замке отца, чувства Марии раскрываются радостно и свободно, выражаются в легком, словно окрыленном танце.

Уланова вносит в него множество деталей, рисующих живой образ.

После пляски отца она ласково, заботливо и шутливо обмахивает его разгоряченное лицо… Важный седой слуга держит на алой подушке ее маленькую арфу, и, обходя круг гостей, она приблизилась к ней, любовно дотронулась, быстро провела рукой по струнам.

Природы милые дары
Она искусством украшала;
Она домашние пиры
Волшебной арфой оживляла.

Это любимая арфа Марии, на ней потом будет аккомпанировать Вацлав ее танцу, ее она будет бережно прижимать к себе в неволе гарема…

Вот Вацлав уходит с другой дамой, Мария обеспокоена, огорчена, сначала обиженно отвернулась, потом не выдержала, побежала за ними вслед, но, увидев наблюдающего за ней отца, остановилась. потупилась и вдруг, рассмеявшись над самой собой, уткнулась ему в грудь, пряча свое смущение оттого, что обнаружила шевельнувшуюся в ней ревность.

Вот в танце с Вацлавом она, склонив голову, доверчиво приникла к его груди, словно прислушиваясь к биению его

сердца.

Потом отошла, заглянула в глаза и грациозно величественным жестом протянула ему обе руки. Это как бы ответ на его признание. Мария счастлива любовью Вацлава, любовью высокой, почтительной. рыцарственной. Поэтому так страшна ей потом неистовая страсть Гирея.

Праздник в замке прерывается набегом татар. Прижимая к груди свою арфу, закутавшись в легкую белую шаль, пробирается Мария среди кровавой битвы…

Гирей срывает с нее покрывало и застывает, пораженный ее красотой. Как передать актрисе силу красоты Марии, остановившей воспламененного битвой Гирея? Уланова делает этот момент убедительным: она гордо поворачивается к нему, полная презрения к его силе. От горя она почти теряет сознание, земля уходит у нее из-под ног, но она собирает все свое мужество, чтобы не упасть… Навсегда запоминаются ее клонящаяся назад фигура, скользящая из помертвелых рук арфа, эта собранность воли: только бы не дрогнуть, не показать своей слабости. Сияние смелости и гордости в таком хрупком, беспомощном существе и останавливает Гирея, поражает его, рождает в нем чувство, перевернувшее всю его душу.

Во втором акте у нее есть только два коротких появления. Сначала воины Гирея несут пленную Марию во дворец.

Уланова в этой сцене сидела на носилках неподвижно, закутавшись в прозрачное покрывало, опустив голову и руки, безучастная, отрешенная от всего окружающего. Но потом она изменила этот эпизод: почувствовав неотступный взгляд Гирея, ее Мария вздрагивала, словно от какого-то внутреннего толчка, выпрямлялась, закрывала лицо шарфом, исподлобья, хмуро и настороженно смотрела на склонившегося перед ней хана. Уланова искала возможности сделать роль внутренне динамичной, избежать возможной здесь пассивности, однокрасочности. Постепенно, от спектакля к спектаклю, она находила в непреклонной безответности Марии целую гамму чувств и действий протеста, скорби, борьбы.

Потом Мария проходит по ханскому дворцу, испуганно и неприязненно озираясь вокруг, прижимая к себе арфу, защищая ее от любопытных взглядов и рук. Арфа — это все, что осталось у нее от прежней жизни, с ней связано воспоминание о свободе и счастье. И видишь, что, пока она жива, никакая сила не вырвет эту арфу из ее слабых рук.

Гирей двинулся было за ней, но она быстро обернулась и отрицательно покачала головой. И в этом горестно-повелительном движении такая непреклонность, такая спокойная

уверенность, что Гирей останавливается на пороге.

Третий акт. Мария, сидя на полу, играет на арфе. Когда Мария — Уланова касается струн, веришь, что в ее сознании возникает целый мир далеких воспоминаний о родине, о юности, о любви. Он все время живет в ней, светится сквозь ее тоску, и этот свет, угадывающееся богатство и красота этого мира властно влекут Гирея, заставляют его склониться перед ней…

Взгляд Марии падает на стены роскошной темницы, и она вся сжимается, опускает плечи, словно холод этих каменных стен проникает ей в сердце.

Появляется Гирей. Его мольбы о любви вызывают в ней тоскливое чувство отвращения и испуга. Она пытается сбросить с себя его ненавистные руки, стереть следы их грубых прикосновений. Страсть Гирея ни на секунду не вызывает в ней ответа. Он держит ее в объятиях, а она, отвернувшись, протягивает вверх руки и кажется, что в кольце его жадных, могучих рук она молится о спасении, взывает к богу, и это кольцо размыкается; потрясенный, он отпускает ее.

Тоска и презрение Марии останавливают любовный порыв Гирея. Ее слабость побеждает его силу.

> В неволе тихой увядая,
> Мария плачет и грустит…

Кажется, Мария — Уланова покорна и безответна, ее позы, бессилие ее рук, усталое склонение головы делают пластически зримым это «тихое увядание». Но вместе с тем сила ее замкнутости, отчужденности такова, что проводит между Гиреем и ею словно магическую непреодолимую черту. Так в ее внешней горестной пассивности мы начинаем ощущать огромную внутреннюю силу и волю, так «текст» танца наполняется сложным психологическим «подтекстом».

Уходя, Гирей бережно опускает ее на пол, и она вся сникает, опустив голову, коснувшись пола безжизненными руками… Кажется, все силы ее иссякли в напряжении этой борьбы. Но вот она очнулась, пришла в себя, медленно выпрямляется… Мария снова отдается своим воспоминаниям, уносится в легком танце. Она повторяет здесь движения мазурки из первого акта, но повторяет по-другому, вкладывая в них новый смысл.

Асафьев, говоря о многообразии шопеновских мазурок, различает среди них мазурки-песни, мазурки-думы, мазурки-романтические элегии, мазурки «интимного тона» — словно монологи наедине с собой. Танец Улановой в этой сцене — это мазурка-дума, мазурка-монолог. Вот она твердо встает на носки,

высоко поднимает голову, одна рука упирается в талию, другая поднята вверх. И эта горделивая поза является пластическим выражением ее стойкости, ее презрения к насилию.

Уланова здесь повторяет движения первого акта, но они звучат совсем но-иному, ясно, что это воспоминания. Танец словно затуманен, затушеван, она повторяет знакомые па отрешенно, без «выражения», без определенной окраски. Это похоже на то, как люди вспоминают и повторяют когда-то сказанные слова, не воспроизводя интонацию, с которой они были произнесены.

В первом акте танец искрился радостью, задором, нежностью, сейчас все подчинено только одному состоянию — печальной сосредоточенности воспоминаний. Она словно видит самое себя со стороны, реальная Мария на наших глазах как бы становится тенью, смутным воспоминанием о гордой и живой девушке первого акта. Повторяется тот же рисунок танца, даже быстрые, задорные движения мазурки, но они как будто теряют свою «звучность», «звонкость», становятся словно отзвуком, эхом былого.

Пришла прислужница, почтительно дотронулась до ее плеча, и снова Мария — Уланова вздрогнула, как будто желая сбросить с себя эти чужие руки.

Она опускается на свое ложе, зябко поводит плечами — ей одиноко и холодно. Прислужница приносит ей роскошный, расшитый золотом халат Гирея. Но Мария — Уланова неуловимо протестующим, почти брезгливым жестом отодвигается, отказывается от него и еще плотнее закутывается в свой прозрачный шарф. Она ничего не приемлет здесь, ей все здесь немило.

> И между тем, как все вокруг
> В безумной неге утопает,
> Святыню строгую скрывает
> Спасенный чудом уголок, —

пишет Пушкин об уединении Марии.

Уланова показывает, что это «чудо» — мужество и стойкость пленницы, ревниво оберегающей «строгую святыню» сердца.

Укладываясь спать, Мария кладет рядом с собой арфу — даже во сне она не хочет расстаться с ней. Она засыпает, и рука ее, скользнув вниз, уже в полусне ищет и нежно касается ее струн. И во сне для Марии — Улановой звучит мелодия этой «волшебной арфы», мелодия воспоминаний.

Разбуженная Заремой, она с недоумением глядит вокруг: что

это за стены, откуда эта женщина, где она? Она еще во власти грез о родине, о свободе.

В сцене с Заремой Уланова подчеркивает недоумение и жалость к ней. Она хочет понять ее, помочь ей, но не знает — чем. Ее пугает неистовство непонятных ей страстей. Когда Зарема замахивается кинжалом, Уланова поворачивается к ней лицом, стоит бестрепетно, широко раскинув руки. Ее Мария готова принять удар. Гибель не страшна ей:

> С какою б радостью Мария
> Оставила печальный свет, —

пишет Пушкин.

И вот Марию — Уланову настигает кинжал Заремы. Наступает долгая пауза — словно вместе со смертельным ударом приходит тишина и успокоение. Медленно Уланова — Мария поднимается на пальцы и замирает, как бы собирая уходящие силы. Тыльной стороной кисти она зажимает рану в спине; опираясь на колонну, так же медленно поворачивается к Зареме и Гирею, лицо ее спокойно, глаза полуприкрыты, она словно прислушивается к тому, как уходит из ее тела жизнь. В ней есть тихая, естественная и сдержанная скорбь прощания с жизнью. Тело ее скользит вниз к земле, а руки тянутся ввысь, ищут опоры… И напряжение этих рук снова передает стремление — до последней минуты не упасть, не склониться…

Наконец тело ее опускается вниз, и скользящая по колонне рука довершает эту поэму гибнущей юности.

Вся эта довольно большая сцена построена на «паузах», на моментах неподвижности. Она может показаться растянутой и однообразной у исполнительниц, которые не умеют «заполнить» эти паузы, насытить статику поз этим, найденным Улановой, ощущением иссякающей, постепенно гаснущей жизни.

Сцена смерти Марии, точно так же как и знаменитый эпизод «бега» Джульетты, в исполнении Улановой один из самых поэтичных моментов в искусстве балета. Танца как будто бы и нет: здесь всего несколько поз, там просто бег. Но когда Уланова стремительно бежит по просцениуму в «Ромео и Джульетте» или тихо скользит по колонне в «Бахчисарайском фонтане», всем, даже самым ортодоксальным и скептическим «балетоманам» ясно, что это еще невиданная, доселе никому недоступная вершина танцевального искусства. Пройдет время, и забудутся десятки виртуозных вариаций, а эти секунды навсегда останутся в памяти людей, в истории хореографии.

Плавность, непрерывная слитность всех движений Улановой

делают даже этот предельно лаконичный рисунок хореографически значительным, придают ему глубину хореографического «дыхания». В этом эпизоде всего две-три позы, всего несколько движений, но у Улановой они приобретают такую хореографическую «распевность», что кажутся длительным танцем, бесконечно тянущейся и постепенно замирающей пластической мелодией небывалой красоты…

Все эти такие скупые пластические средства — поднятие на пальцы, неспешный поворот, медленное скольжение руки по колонне — становятся у Улановой необычайно выразительными благодаря ее сосредоточенности и музыкальности, когда замирающий звук скрипок в оркестре, кажется, зримо воплощается в угасающих движениях актрисы.

Самое удивительное — это та успокоенность, какое-то мудрое безучастие, которое есть у Улановой в этой сцене. Тихо и бестрепетно принимает ее хрупкая Мария свой смертный час.

В следующем акте темпераментно поставлен Захаровым танец воинов Гирея, желающих вывести его из мрачной и скорбной задумчивости. Это неистовый и буйный танец; полуголые люди в штанах и шапках из вывороченных звериных шкур в пляске яростно топчут землю, хлещут ее плетьми, словно исходят злобой на то, что сердцем их господина завладело неведомое и непонятное им чувство. Но напрасно беснуется косматая орда. Вечно будет жить в памяти Гирея образ Марии. И дикий танец воинов кажется выражением их бессильной злобы против того могучего начала человечности, которым Уланова освещает весь спектакль.

В последнем акте Мария появляется «летучей тенью», как легкое бесплотное видение, ускользающее от Гирея, как воплощение его тоски и мечты. В ней та же печаль, отрешенность и непреклонность, тот же гордый поворот к Гирею и неумолимо отстраняющий жест руки. Олицетворенная власть чистоты, высокой духовной силы…

В едва намеченных пластических штрихах как бы повторяется вся жизнь Марии — пленение, тоска неволи, недоступная замкнутость и внезапная смерть…

Когда Уланова танцует третий акт, кажется, что это предел лаконичности. Но вот она всего на несколько секунд появляется в четвертом действии, и оказывается, что вся тема роли «умещается» в еще более сжатой форме. Движений здесь гораздо меньше, а содержание раскрывается не меньшее. На этом примере особенно ясна гениальная способность актрисы бесконечно укрупнять и обобщать, ее умение достигать в искусстве силы поэтического символа.

Уланова никогда не прекращала работы над этой столь значительной в ее творческой биографии ролью. «Я до сих пор продолжаю работать над образом Марии, — говорит Уланова. — Находятся для нее новые улыбки, новая выразительность рук, новые пластические линии». Так, например, поза Марии, когда она стоит, раскинув руки, готовая грудью принять удар Заремы, была найдена Улановой тогда, когда она уже много раз танцевала «Бахчисарайский фонтан». «Мне думается, — говорит Уланова, — удалось найти наконец в Марии то необходимое для каждого актера состояние покоя, когда краски образа становятся органичны… И если прежде моя Мария какими-то нервными, порывистыми движениями отталкивала от себя Зарему или Гирея, то сейчас я стараюсь печальной успокоенностью передать ощущение ее „тихой неволи“».

С именем Улановой связано создание этапных, проблемных спектаклей советской хореографии. Дело не только в том, что Уланова исполняла в них главные партии, была их первой создательницей, а в балете это очень важно, ибо индивидуальность первого исполнителя оставляет глубокий след, надолго определяет те «интонации», в которых произносится «заданный» балетмейстером текст.

В таких балетах, как «Бахчисарайский фонтан», «Утраченные иллюзии», «Ромео и Джульетта», советские хореографы утверждали новые принципы балетного спектакля, и от исполнителей тут требовалась особая чуткость.

Точно так же, как в свое время Мария Тальони наиболее глубоко и всеобъемлюще постигла новый хореографический стиль и композиционные принципы романтического балета, как Фанни Эльслер сумела с удивительным жизненным полнокровием воплотить балеты Жюля Перро; как Павлова, Карсавина и Нижинский вдохновенно постигли новаторскую балетмейстерскую мысль Михаила Фокина, так же Уланова придала бесспорную убедительность и законченность тем новым композиционным и пластическим приемам, которые использовали в своих лучших спектаклях советские хореографы Р. Захаров и Л. Лавровский.

Неразрывность танца и действия, небывалая психологическая насыщенность балетного образа — вот проблемы, которые решала Уланова почти в каждом советском спектакле.

«Бахчисарайский фонтан» справедливо считается не только первым спектаклем балетной «пушкинианы», но и первым советским балетом, где наш театр брался за обновление всех компонентов хореографического произведения, стремясь приблизить балетное искусство к правде жизни, к глубине

значительных идей, к стилю литературного первоисточника. Пожалуй, впервые в балете с такой настойчивостью искали правду чувств, реализм образов.

Недаром И. Соллертинский, назвавший свою статью о «Бахчисарайском фонтане» — «Вперед, к Новерру!», писал о том, что этот спектакль «воскрешает традицию „действенных балетов“, идущую от прославленного реформатора хореографии XVIII века Новерра — к Фокину… Принципиально важен отход от обычной парадной инсценировки классического танца к танцевально-драматической пантомиме, к танцу осмысленному, сюжетно мотивированному и лирически выразительному».

Ярко-театральная, образная музыка, композиционные достоинства либретто, творческая принципиальность балетмейстера, поставившего ясные и точные задачи, вкус художника В. Ходасевич, создавшей живописные декорации и особенно выразительные костюмы, — все это способствовало успеху балета, помогало актерам, нашедшим в этой работе новые средства сценической выразительности.

«Бахчисарайский фонтан» был спектаклем целостного ансамбля, спектаклем, объединившим не только блестящих танцовщиков, но прежде всего настоящих «актеров хореографического театра».

В историю советского балетного театра войдут образы Заремы — О. Иордан, В. Каминской и Т. Вечесловой, Гирея — М. Дудко, Вацлава — К. Сергеева, В. Чабукиани, Нурали — А. Лопухова.

Не случайно, что в создании этого спектакля (так же, как затем и в создании балета «Ромео и Джульетта») принимал участие известный драматический режиссер С. Радлов.

Из всех произведений дореволюционной и советской балетной «пушкинианы» «Бахчисарайский фонтан» — спектакль наиболее последовательный в смысле оригинального и в то же время бережного подхода к философии пушкинской поэмы.

Мысль, определяющая сущность этого спектакля, — перерождение дикой души Гирея через чувство любви.

Балетмейстер все время противопоставляет, сталкивает мир Марии, то есть мир высокой человечности, с миром Гирея, со стихией грубых, неистовых страстей, насилия, раболепия. Это острое столкновение двух психологий, двух миросозерцаний проходит через весь спектакль.

В первом «польском» акте стремительная мазурка, величаво-торжественный полонез, вся атмосфера пышного праздника в старинном замке, преклонения перед хозяйкой дома прелестной Марией создают мир рыцарской, благородной отваги и гордости,

рыцарственного преклонения перед женщиной. Влюбленный юноша становится на колени перед юной возлюбленной, целует край ее одежды; в вихреподобной мазурке вельможи падают на колени перед своими дамами — все это должно создавать апофеоз рыцарского обожания, почтительной влюбленности.

И как контрастируют потом со всем этим атмосфера ханского двора, вкрадчивые, стелющиеся движения невольниц, испуганные поклоны евнухов и слуг, робкие, сладострастные призывы жен, стремящихся привлечь внимание угрюмого повелителя.

Вся композиция спектакля развивает эту тему столкновения двух миров, высокого духовного начала со стихией насилия и необузданных страстей.

Первый акт — это акт Марии, здесь раскрывается ее образ — светлый, чистый. Вот почему бал в польском замке поставлен в чуть приглушенных тонах, даже воинственный характер некоторых танцев дан мягко, неназойливо. Постановщик хочет показать, что присутствие Марии как бы просветляет, сдерживает и облагораживает окружающих ее людей. Второй акт — это акт Заремы. Здесь раскрывается сила ее всепоглощающей страсти, рисуется пестрый и душный мир гарема. В третьем акте происходит столкновение Марии и Заремы, столкновение двух начал, здесь происходит кульминация драмы. И, наконец, четвертый, последний акт рисует преображенного силой нравственного потрясения Гирея, перерождение его дикой души, тоскующей и жаждущей высокой человеческой любви.

Так либреттист и постановщик стремятся логически и последовательно развить основную тему, основную мысль произведения.

Характер Марии создан на основе поэтических «намеков» поэмы, на их основе сочинен весь первый акт, воспевающий мир Марии, дающий экспозицию ее образа.

Можно спорить по поводу партитуры Б. Асафьева, отмечая излишнее увлечение композитора «реставрацией» музыкального материала пушкинского времени, слабость инструментовки и т. д., но нельзя отказать ей в волнующем лиризме (особенно удачен в этом смысле третий акт), в новизне и сложности драматургического построения, а это было принципиально важно для решения тех задач, которые ставил этот спектакль.

Музыка Б. Асафьева построена на восприятии личности Пушкина и его поэмы глазами нашего современника, словно очарованного глубиной образов поэта, романтической прелестью его произведения.

Отсюда и Уланова искала современный взгляд, трактовку образа и нашла ее в утверждении силы душевной чистоты,

доведенной почти до стоицизма. Она ощутила и, пожалуй единственная из всех исполнительниц, сумела воплотить замысел Асафьева, который хотел образ Марии «сделать лирически-центральным: все, кто соприкасается с Марией, находятся под ее обаянием и мыслят ею».

Сравнительно небольшой по объему, скупой текст партии Марии Уланова наполняла такой значительностью и богатством внутреннего мира, что эта роль действительно становилась центром спектакля.

Образ Марии должен нести особую красоту, тронувшую сердце дикого хана, а в балете красота — это, прежде всего, красота пластики. Причем нужно было добиться ощущения красоты «духовной», стыдливой, скромной.

Рассуждая о «Бахчисарайском фонтане», не раз говорили о бедности танца в партии Марии. Но Уланова делала лаконичность танцевального языка органичной образу; все было дано в пластических намеках, штрихах, нюансах, и это создавало ощущение романтической недосказанности, прекрасной загадки, светлой тайны, поразившей воображение Гирея. Нужно было добиться ощущения «молчаливости», замкнутости Марии, чтобы ее духовное богатство как бы просвечивало сквозь предельную сдержанность внешних выразительных средств. Это по-настоящему удавалось только одной Улановой.

Современники писали, что Комиссаржевская умела придавать самым простым, казалось бы, ничего не значащим словам волнующее значение и смысл. Вот такой же смысл и поэзию умеет придавать Уланова самым простым движениям и жестам. В этом вся сила ее исполнения роли Марии.

Только Уланова могла найти такое множество оттенков в самом безучастии, в скорбном безразличии Марии.

Никому и в голову не приходило сказать, что Мария Улановой недостаточно танцевальна. У нее танцем казался каждый поворот, поза, едва заметное склонение головы, жест протянутой или отстраняющей руки.

Партия Марии построена совсем иначе, чем партии главных героинь многих балетов.

Образ королевы лебедей Одетты полнее всего раскрывается в большом классическом адажио, в прекрасной и широкой «песне» танца.

Три больших адажио передают развитие образа юной принцессы Авроры.

Бравурными, эффектными прыжками начинается партия Китри, кончающаяся стремительной, блестящей кодой.

В партии Марии нет обычного развернутого эффектного

выхода балерины, она начинается как бы с коротких, отдельных реплик и постепенно, последовательно ширится и развивается. В партии почти отсутствуют привычные танцевальные формы — па-де-де, вариации, антре. Все это здесь заменено своеобразными танцевальными монологами, диалогами и отдельными скупыми репликами, танцевальными фразами.

Образ Марии построен на арабесках и атитюдах, сливающихся в единый пластический лейтмотив роли. Арабеск, атитюд, сиссон — все эти движения классического танца, характерные для партии Марии, близки к жизненным человеческим жестам.

А Уланова лучше всего чувствует себя в партиях именно такого плана, где лексика классического танца наиболее близка к законам естественной выразительности, где танцевальный рисунок дает простор для его внутреннего психологического осмысления и оправдания.

На этих же принципах построена и партия Джульетты, которую Уланова станцевала уже после Марии. Недаром эти две роли надолго и прочно вошли в ее репертуар.

Уланова во многом способствовала тому, что новшества балетмейстера не только не вызвали возражений, но в свое время были приняты восторженно. Новый, непривычный характер танцевальных мизансцен, новые приемы поддержки, основанные на реалистическом, психологическом жесте, становились в исполнении Улановой близкими стихии классического танца.

Постановщик «Бахчисарайского фонтана» Р. Захаров говорил, что утвержденный в этом балете стиль дуэта стал возможен только благодаря музыкальности и образной выразительности пластики Улановой.

Вряд ли другая исполнительница смогла бы в то время столь же убедительно «доказать» возможность, закономерность существования такого дуэта, в котором не было узаконенной последовательности движений и поз классического адажио, были изменены канонические положения рук. В дуэтах «Бахчисарайского фонтана» каждый прием, каждая поддержка имели почти конкретную смысловую оправданность и логичность. В адажио появилось много чисто психологических, игровых моментов, но у Улановой эти моменты нигде не нарушали певучей непрерывности линий, необходимой в адажио.

В сцене с Гиреем (третий акт) Уланова, не нарушая плавных темпов и линий адажио, сумела добиться нужной здесь огромной внутренней экспрессии. Впервые адажио из нежной «песни любовного согласия», взаимного чувства стало глубоко драматичным эпизодом внутренней борьбы, сопротивления,

приобрело драматургическую конфликтность.

Одна из особенностей партии Марии — тонкость национальной окраски танца. В моменты остановок, в конце танцевальных фраз встречаются положение корпуса, рук, горделивый поворот головы, характерные для польского танца. Национальную окраску получили не только движения корпуса и рук, Уланова делает па-дебаск, взятый в основном своем рисунке из польского танца, сверкающие, мелкие движения мазурки. Но даже если бы у нее и не было проходов в мазурке и полонезе, не было бы конкретных национальных штрихов в вариации — все равно, только по «произнесению» классических движений можно было бы понять, что ее Мария — польская княжна.

После Улановой многие балерины выступали в партии Марии. Среди них были более и менее талантливые, но почти у всех обнаруживалась излишняя скупость, бедность танцевального языка партии. Хореографический рисунок значительно уступал вдумчивому режиссерскому построению роли. Танцевальная лексика партии, по сути дела, лишена чисто хореографического развития, поэтической окрыленности. Все это привносила в роль Уланова силой своего гения.

Ф. Лопухов в своей книге пишет: «Спасает положение Г. Уланова: если бы она даже не делала никаких движений, то все же находилась бы в русле пушкинской характеристики Марии».

Можно говорить о том, что Уланова в совершенстве постигла и воплотила самое существо и дух пушкинской поэзии.

В чем же это истинно «пушкинское», что живет в игре и танце Улановой?

Белинский писал о том, что национальное своеобразие поэзии Пушкина«…состоит еще во внешнем спокойствии, при внутренней движимости, в отсутствии одолевающей страстности. У Пушкина диссонанс и драма всегда внутри; а снаружи все спокойно, как будто ничего не случилось». Вот это высокое спокойствие, эта ясность духа есть у Улановой — Марии. Она избегает в этой роли диссонансов, резкого выражения драмы, самая печаль, грусть ее светла.

Когда Зарема будит ее, грозит кинжалом, у Марии — Улановой нет уродующей, искаженной гримасы страха, резких, порывистых движений — только легкая тень испуга, печальное, чистосердечное недоумение…

В этом сказалось ощущение мудрой пушкинской гармоничности.

Работа над ролью Марии была одним из важнейших этапов в творческой жизни Улановой. «Уланову, как актрису, безоговорочно признали после создания ею образа Марии», —

свидетельствует ее партнерша по спектаклю, замечательная исполнительница партии Заремы Т. Вечеслова.

«Я смело могу сказать, что после „Бахчисарайского фонтана“ мне пришлось пересмотреть свои прежние работы… — писала впоследствии сама Уланова, — соприкоснувшись творчески с образами великого Пушкина, я не могу теперь просто танцевать, как танцевала раньше: всегда хочется вдохнуть живую душу в человеческие образы, возникающие на балетной сцене» [12].

КОРАЛИ

Балет Б. Асафьева «Утраченные иллюзии» (либретто В. Дмитриева, постановка Р. Захарова) не имел такой долгой сценической жизни, как «Бахчисарайский фонтан».

Серьезные недостатки были, прежде всего, в либретто В. Дмитриева — оно было лишено драматургического единства, нарастания и развития действия.

Несколько импрессионистические картины парижских спектаклей, блестящего маскарада чередовались с камерными, психологическими сценами, которые удались балетмейстеру больше всего. Камерность этих сцен была определена и своеобразием музыки, введением в партитуру балета солирующего фортепиано.

Недостатки драматургии обусловили некоторую стилевую пестроту, эклектичность спектакля. Интимные психологические сцены Люсьена и Корали, пышная сцена маскарада, жанровые зарисовки закулисной жизни, наконец, два «балета в балете» — композиция «Сильфиды», воспроизводящая стиль романтического балета, и пародийное представление «В горах Богемии» с виртуозными танцами балерины и разбойников — все это составляло сложную, многоцветную «мозаику» спектакля.

Критики отмечали недостаток танцев, сетуя на то, что свою виртуозную технику актеры могут применить в балетной стилизации и пародии, а не в основном драматическом действии.

В спектакле было слишком много чисто пантомимных эпизодов, искусство режиссера порой заслоняло воображение хореографа. Большинство партий, в том числе и партия героя балета, Люсьена, было лишено выразительных танцевальных характеристик. Но целый ряд сцен, связанных с партией Корали, был решен средствами выразительного, образного танца.

Драматический режиссер Сергей Радлов, принимавший активное участие в создании балетных спектаклей той поры, писал: «Проблема художественного творчества, проблема изолированности художника в буржуазном обществе — вот тема, которую хочет поднять этот балет.

Люди пера, владыки шестой державы — прессы — блестяще, ядовито и цинично разговаривают и разоблачают себя у Бальзака. Но нет такого гения пантомимной игры, который бы нашел способ жестами перебросить эти идеи через рампу. Поэтому все эти редакторы, журналисты и банкиры становятся малозначительным придатком в спектакле. Тут не поможет никакая изобретательность режиссера. Можно играть очень

хорошо… или очень плохо… все равно сюжет из плана социального властно переливается в чисто лирический, любовный. Любовные радости или страдания балерины Корали, очень хорошо переданные Улановой, остаются главной, наиболее убедительной темой спектакля… Высшей точкой балета… становится танец отчаяния Корали с тремя друзьями Люсьена в конце второго акта».

И в этом спектакле был стройный ансамбль, начиная от ведущих ролей: Люсьен — Б. Шавров и К. Сергеев, Корали — Г. Уланова и Н. Дудинская, Флорина — Т. Вечеслова и В. Каминская, кончая характерными, чисто эпизодическими персонажами: Камюзо — Л. Леонтьев, Герцог — М. Михайлов и С. Корень, Премьер — В. Чабукиани и С. Каплан, Дирижер — В. Рязанов, Атаман — А. Лопухов.

Авторы спектакля стремились создать «хореографический роман», который не был инсценировкой одноименного произведения Бальзака, но воплотил бы самую душу его, передавал бы в хореографии его излюбленные темы, образы, мысли.

Если «Бахчисарайский фонтан» был «хореографической поэмой», то «хореографический роман» «Утраченные иллюзии» требовал еще большей правдивости и достоверности. Естественно, что это вызвало необходимость воспитания новых качеств актера-танцовщика, который мог бы мастерски играть пьесу-балет, создавать конкретный и живой характер.

Вспоминая об этом спектакле, Уланова говорит, что в нем она, пожалуй, впервые ясно ощутила и поняла значение сценической атмосферы, глубокой веры в реальность обстановки, в правду всего, что происходит на сцене.

Уланова живо вспоминает ощущения, которые вызывали у нее замечательные декорации Дмитриева: уют веселой, солнечной, нарядной комнаты Корали и совсем другое в последней картине; та же комната вызывала зябкое чувство одиночества, безвыходности: беспорядок, голые стены, пятна от снятых и проданных картин, разбросанные платья… Горящий камин, глубокое кресло Корали, уют интерьеров — все это создавало необычную для балетного спектакля атмосферу жизненной конкретности среды, обстановки, в которой нужно было действовать как-то по-другому, искать иных, чем обычно, средств выразительности.

Режиссер добивался создания живой, точной атмосферы каждой картины балета — своеобразия театральных будней, закулисного быта, лихорадки и подъема премьеры, блеска и суеты бала. Все это требовало от актеров поисков характерности,

точного чувства эпохи и стиля.

Многое в этом балете было приближено к законам драматического спектакля, отсюда его неизбежная эклектичность. И все-таки «Утраченные иллюзии» сыграли свою роль в поисках и становлении советского балета, для своего времени это был закономерный и интересный творческий эксперимент.

Улановой нужно было создать достоверный образ парижской актрисы, юной звезды Большой Оперы, научиться носить «бытовой» костюм — элегантную накидку, огромную шляпу, украшенную страусовыми перьями, длинные перчатки. Такой костюм требовал совершенно иной манеры поведения на сцене, чем пачки или прозрачные туники «Лебединого озера» и «Жизели».

Уланова — Корали появлялась на сцене во всем великолепии юной парижской звезды. Но затем ее костюмы становились скромнее; интересно, что покрой их был одинаков, менялся только цвет — то белый с легким скромным узором из листьев, то сине-дымчатый и, наконец, черный — траурный. Гладко причесанные, разделенные ровным пробором темные волосы, никаких блестящих украшений, только матовые жемчужины в ушах и черная бархатная лента на тонкой шее. Все это создавало впечатление благородного изящества, скромности.

Все поиски постановщика и актеров были направлены на раскрытие основной темы балета — гибели двух юных, талантливых, любящих людей в мире бессердечного расчета, тщеславия и обмана.

Герой «Утраченных иллюзий» молодой журналист Люсьен стал в балете композитором, автором романтического балета «Сильфиды», а драматическая актриса Корали — балериной.

Автор музыки «Утраченных иллюзий» Б. Асафьев писал: «На судьбе женщины-артистки, ощутившей искреннюю страсть и стремление вырваться из условий рабства, поверившей в иллюзию чистой любви, и на судьбе юного композитора… развертывается музыкально-драматическое действие моего балета».

Итак, в новом балете Улановой предстояло воплотить трагическую судьбу прелестной юной женщины-артистки. Мне думается, что Асафьев не случайно ставит рядом два эти слова — для него одаренность, порыв Корали к творчеству, тема чистоты ее таланта была не менее важна, чем ее любовные переживания.

Уланова почувствовала замысел композитора во всей его глубине, и ее Корали стала актрисой гораздо большего масштаба и творческой одухотворенности, чем Корали Бальзака. Перед нами несомненно была большая актриса, ищущая своей темы,

новых путей, ищущая спасения от жестокой и прозаической действительности в возвышенном мире искусства.

И любовь Корали — Улановой была любовью истинной и великой.

Готовясь к новой роли, Уланова читала и перечитывала произведения Бальзака. Захаров вспоминает, как плакала она, когда он читал ей страницы романа «Блеск и нищета куртизанок», предсмертное письмо Эстер к Люсьену, этот пылкий и бессвязный лепет страсти, эту поэму простодушной и самоотверженной любви: «…говори себе почаще: жили на свете две славные девушки, два красивых существа, которые обожали меня и умерли за меня без единого слова упрека! Храни в сердце память о Корали и Эстер и живи своей жизнью!»

В лирике танца Улановой словно воплотилась любовь Корали и Эстер, любовь героинь Бальзака, объединяющая и роднящая его актрис, куртизанок и герцогинь в прекрасном и жертвенном героизме женственности.

Перелистайте «Утраченные иллюзии», найдите строчки, где Бальзак говорит о любви Корали: «В смирении влюбленной куртизанки есть какое-то ангельское величие души… Опустившись на колени, Корали смотрела на спящего, счастливая самой любовью: актриса чувствовала себя освященной ею».

У Улановой — Корали было это «ангельское величие души», чувство любви возвышало и очищало ее.

В первый раз мы видели Корали в фойе Оперы, где молодой, никому не известных! композитор играл свою музыку. Уланова была так захвачена ею, слушала ее так чутко и взволнованно, что уже в этой внешне бездейственной сцене проявлялась одаренность и впечатлительность ее Корали. Эта впечатлительность, как пишет Бальзак, «…свойственная натуре нервной и даровитой, говорила также о тонкости чувств и хрупкости этой… девушки».

Музыка Люсьена встречалась холодно. Чувствуя это, Корали шла к сидящему за клавесином Люсьену, словно хотела вступиться за него, защитить от нападок. Она просила, чтобы балет приняли для нее, и в этой просьбе была настойчивость, убежденность художника-актрисы, а не каприз содержанки влиятельного Камюзо.

Тонкость трактовки Улановой заключалась в том, что в этой первой сцене она не показывала возникновения любви, зарождения любовного влечения к Люсьену, она была вся во власти его музыки, только о ней думала, только ее защищала. Любовь возникает потом, а сейчас она взволнована звуками, в которых услышала воплощение своих творческих мечтаний. Она

видит в Люсьене не будущего возлюбленною, а художника, близкого ей по творческим устремлениям, взволновавшего и захватившего ее своей романтической мечтой.

Во второй картине Корали — Уланова тихо, неслышно входила в мансарду Люсьена, боясь помешать его занятиям. Он играет, не видя ее. Она тихонько садится и слушает, затаив дыхание, боясь шевельнуться, пропустить хотя бы единый звук… Он замечает ее, приветствует, но она жестом умоляет его играть дальше, не прерывать импровизации… И кажется, что, вслушиваясь в эти звуки, она начинает любить в них душу Люсьена, красоту его помыслов и порывов.

Джульетта Улановой навеки полюбила Ромео, всматриваясь в его прекрасное лицо, а ее Корали влюбляется в Люсьена, вслушиваясь в созданные им звуки, постигая в них гармонию его души.

…Начиналось адажио Корали и Люсьена. И в нем была тема творческих поисков, казалось, они фантазировали, искали образы и линии будущего балета. В соответствии с этим балетмейстер строил рисунок своеобразного по теме адажио — в нем не было обычных технических сложностей, высоких поддержек и т. п.

Не признание, не любовное объяснение, а, скорее, творческое, духовное сближение и родство — вот тема этого адажио.

Творческая близость рождала и человеческую нежность, Корали — Уланова начинала внимательнее вглядываться в лицо Люсьена, он становился ей все более и более дорог.

В разгар сцены входит Камюзо. При нем Корали — Уланова вынуждена была вести себя с Люсьеном подчеркнуто сухо, официально и холодно. А ей уже трудно было играть роль, притворяться равнодушной.

Только что она была искренней и открытой, а с приходом Камюзо во всем ее поведении появлялась какая-то натянутость. Чтобы не выдать себя, она следила за каждым своим жестом, как лгущий человек следит за каждым своим словом. Она, если можно так выразиться, «пластически лгала», и было видно, как ей мучительно неловко и трудно, ибо, правдивая по натуре, она из породы тех «добрых девушек, у которых сердце как на ладони» (Бальзак).

Следующая картина — «балет в балете» — первое представление «Сильфид».

Здесь Уланова поражала точным ощущением стиля романтического балета 30-х годов. Облик Улановой с белым веночком на голове, в белых «тальониевских» одеждах, с крылышками за плечами напоминал старинные гравюры с изображением великой балерины прошлого. В этих эпизодах

Корали — Уланова казалась совершенным воплощением романтической мечты, эфемерного, хрупкого существа.

Интересно сравнить эту сцену «Сильфид» со вторым актом «Жизели». Там Уланова по-новому осмысливает формы романтического балета, приносит в них оттенки живых чувств и настроений, здесь, в соответствии с задачами художественной стилизации, она как бы подчеркивает, обостряет их условность и абстрактность. «Балет в балете», сцена премьеры «Сильфид» занимала очень важное место в спектакле.

Автор либретто «Утраченных иллюзий» В. Дмитриев писал:

«„Утраченные иллюзии“ рассматриваются мною как балет, замыкающий жанр так называемого романтического балета.

…Родившийся в борьбе с условиями жизни, романтизм и в балете сохранял свои тенденции — раздвоение героя между отвлеченной идеей и враждебной ему действительностью, проблема земного и небесного, и как вывод — уход от жизни в вымышленный мир сильфид, где тоже нет успокоения. Такова основная тема балетов, связанных с этим жанром.

…„Утраченные иллюзии“ представляются мне как бы заключением и разоблачением этой традиции. Здесь заново, с возможной для балета остротой, поставлена основная романтическая проблема, в тех же соотношениях лиц, но в понятой по-новому социальной ситуации.

…Задачей моей было: оставаясь в пределах романтического жанра, обнажить и тем самым разоблачить его беспочвенность».

Уланова верно почувствовала этот замысел. Танцуя Сильфиду, она как бы обнажила «беспочвенность», призрачность тем и образов романтического балета. Это было воплощением иллюзорной мечты, обреченной на гибель именно вследствие ее оторванности, отрешенности от жизни.

Тема «Утраченных иллюзий» раскрывалась Улановой не только в изображении реальных горестей и разочарований Корали, но и в подчеркнутой бесплотности, призрачности ее сценического создания. Обреченность иллюзий, элегическая безнадежность как бы сквозили в поэтическом танце Сильфиды — Корали — Улановой.

После премьеры нового балета в «Гранд-Опера» публика бушует, разгораются бурные споры. Люсьен и Корали проходят среди всей этой суеты, не замечая ее, переполненные только что пережитым волнением, еще погруженные в мир звуков и образов, вызванных их творческой фантазией.

Следующая сцена происходит в комнате Корали. Она вбежала радостная, оживленная, подняла гардины, в окна хлынул яркий, солнечный свет. Входит Люсьен, они затевают веселую игру,

беготню. Корали поправляет прическу Люсьена, перевязывает ему галстук, они шутливо кормят друг друга фруктами и сластями, у Корали — Улановой здесь был чудесный юмор и детская непосредственность.

Помните, как в романе Бальзака Корали любила украшать Люсьена, дарить ему безделушки:

«…ты должен счесть меня болтуньей, но ведь я в последний раз несу вздор! Я пишу так, как говорила с тобой, мне хочется побалагурить». «…Кто тебе сделает пробор так хорошо, как я?» — писала Люсьену другая героиня Бальзака — Эстер.

Уланова замечательно передавала в сцене с Люсьеном этот любовный «вздор», милый, шутливый лепет любви, она от всей душп смеялась, резвилась, проказничала.

Эстер писала Люсьену так же просто, как говорила с ним — «мне хочется побалагурить». Уланова танцевала так же весело и влюбленно, как та «балагурила», как старалась писать свое предсмертное письмо.

Неожиданно появляется Камюзо. Корали успевает спрятать Люсьена, но на столе остается его цилиндр. Чтобы провести ревнивого Камюзо, Корали хватает цилиндр и начинает репетировать тут же сымпровизированный танец.

Уланова проделывала это с задором и лукавством парижского гамена, озорно изображала надутого щеголя и под конец танца, лихо подбоченясь, нахлобучивала цилиндр на голову.

Но он оказывался слишком велик и падал, закрывая все ее лицо.

Камюзо медленно снимал цилиндр, и мы видели совершенно преображенное за это мгновение, помертвевшее лицо Корали, потухший взгляд, закушенные от стыда губы. Она не смотрит на Камюзо, во всей ее позе, упавших руках, поникших плечах — подавленность, горе и стыд.

Нет, не может, не станет она больше лгать!

Корали выводит Люсьена и открыто заявляет о своей любви к нему.

«„Или я бесстыдная распутница и сразу бросилась ему на шею, или я бедное, несчастное существо и впервые почувствовала настоящую любовь, которой жаждут все женщины. В обоих случаях надо или бросить меня, или принимать меня такой, какая я есть“, — сказала она с царственным жестом, сокрушившим торговца шелками», — так описывает Бальзак эту сцену.

У Улановой — Корали здесь появлялась гордая уверенность и твердость, решительный «царственный» жест.

Наконец Корали выпроваживает протестующего Камюзо, выталкивает его из комнаты. В Корали — Улановой просыпалась

сила девушки из народа, дочери парижских предместий, французской простолюдинки, дерущейся за свое счастье.

Эти характерные черточки, полнокровность живого образа заставляют еще раз говорить о неточности и условности понятия «лирическая актриса», которое часто применяют к Улановой. В одной только роли Корали у нее были и трагические ноты, и юмор, и характерность. Все это, конечно, никак не укладывается в понятие «чистой лирики».

Но постепенно Люсьен, опьяненный успехом, обольщенный ветреной Флориной, забывал о Корали.

Грустная, приходила она из театра, машинально, с помощью служанки, снимала шляпу, перчатки, опушенную перьями накидку, садилась в кресло у горящего камина, рассеянно пила кофе из крохотной фарфоровой чашки, смотрела на часы, — и все эти простые физические действия, выполненные с неподражаемой грацией, выражали усталость, ожидание, смутную тревогу…

Приходили ее друзья, почитатели, она принимала их, так же устало, слабо улыбаясь, думала о своем, сидела, понурившись, погруженная в невеселые мысли.

В отношении друзей-почитателей к Корали — Улановой была особая бережность, почтительная осторожность — это оправдывалось всем ее обликом, хрупким, женственно-целомудренным.

Вбегал возбужденный Люсьен, пригоршнями выбрасывал на стол выигранное золото. Уланова — Корали смотрела на него недоуменно, даже чуть холодно и отчужденно, как бы не узнавая его, спрашивая себя, что с ним произошло?

Вошедшая Флорина уводила Люсьена с собой.

Корали в первую минуту не может поверить, что он ушел, ушел с Флориной. Она бросается к окну, смотрит ему вслед. Затем медленно поворачивается и только тут замечает оставленные им деньги. Лицо ее искажается гневом и отвращением, в неистовом порыве отчаяния и оскорбленного самолюбия она выбрасывает монеты, мечется по комнате, хочет покончить с собой, выброситься в окно.

Друзья удерживают ее, успокаивают, она вырывается. Это подлинно действенный, трагический танец отчаяния. Он поставлен смело и до конца оправдан силой внутреннего чувства актрисы. Высокие воздушные поддержки на руках трех кавалеров кажутся всплесками бурного отчаяния. В этом танце все до предела обострено в смысле психологической выразительности и вместе с тем до конца танцевально. Здесь кульминация балета, его драматическая вершина. Это трагический танцевальный монолог, словно прерываемый короткими возгласами, репликами

партнеров. Бурная вспышка горя лишала Корали сил, она вся сникала на руках кавалеров, друзья осторожно опускали ее на землю, усаживали в кресло, бережно укрывали шалью и уходили.

Оставшись одна, Корали достает медальон с изображением Люсьена и, глядя на него, прощается с ним, прощается со всеми своими надеждами и мечтами. Танец Улановой полон грусти и меланхолии, щемящей сердце тихой тоски. Он кажется особенно выразительным в контрасте с предыдущей сценой бурного отчаяния.

И опять вспоминается начертанное вдохновением любви и скорби письмо несчастной Эстер: «…передо мной твой прелестный портрет на слоновой кости, выполненный госпожой де Мирбель. Этот портрет утешал меня в твое отсутствие, я гляжу на него с упоением, записывая для тебя свои последние мысли, передавая тебе последние биения моего сердца…»

Уланова — Корали так смотрит на портрет Люсьена, словно тоже хочет передать ему биение своего сердца, вложить в него всю свою любовь. Она не отравилась, как Эстер, но здесь, в этом прощании, наступает ее духовная смерть. Дальше будет только покорная инерция жизни, холодная пустота безразличия.

В последней картине звучит та же тема прощания с жизнью, с мечтами и надеждами. Корали одна в пустой, холодной комнате складывает в картонку свои театральные костюмы, легкие, прозрачные лоскутки, словно обрывки, жалкие остатки тех образов, тех светлых видений, которые она мечтала воплотить на сцене. Вот костюм Сильфиды, в котором она танцевала в тот счастливый вечер; оборвались и упали на пол радужные крылышки… С печальным вздохом опускает Корали в картонку смятые туники…

Приходит Камюзо, предлагает Корали идти с ним. Ей все равно, она разбита, пассивна, безвольна.

Под звуки траурно-хоральной музыки она медленно через всю сцену идет за Камюзо, опустив голову, безразличная, поникшая, безучастная… В этом уходе выражена вся жестокость, вся безвыходность положения женщины-актрисы, чья любовь поругана, а творческие мечты навсегда разбиты.

Спектакль «Утраченные иллюзии» не только по-новому раскрыл и углубил актерские возможности Улановой, но и потребовал от нее многокрасочности танцевальной речи.

Уланова в этом балете мастерски передавала различные оттенки танца — от незатейливых, простодушных галопов и полек в шутливой сцене с Люсьеном, требовавших почти характерной манеры исполнения, до строгих стилизованных форм романтического балета в сцене «Сильфид», от лирических

полутонов первого адажио с Люсьеном до трагической экспрессии танца с тремя кавалерами.

Все это позволяет отнести Корали к числу наиболее значительных ролей Улановой.

Описывая образ Корали Улановой, я неоднократно прибегал к тексту Бальзака. Ее Мария то и дело заставляет вспоминать поэму Пушкина. Это происходит не случайно.

Для советского балета характерно обращение к литературным темам и образам, к великим произведениям литературы. Творчество Улановой как нельзя лучше доказывает плодотворность этих поисков, на ее примере мы можем убедиться в том, как растет и обогащается искусство актера-танцовщика от соприкосновения с философией, с реалистическими образами лучших произведений поэтов и прозаиков всех времен и народов.

Уланова умеет мастерски пользоваться литературным первоисточником, проникаться его духом и стилем, вносить в свой танец и игру какие-то неуловимые черты образов Пушкина, Шекспира, Бальзака.

Исходя из литературного образа, она в то же время ищет особых выразительных средств, соответствующих природе ее искусства. Как кто-то верно заметил, она не рабски пересказывает, а творчески переводит язык литературных произведений на родной ей язык танца.

Сколько толков, насмешек, иронических и даже возмущенных реплик вызвало в свое время сообщение о том, что в Кировском театре репетируют балет на тему романа Бальзака. «Танцевать Бальзака», «руками и ногами» раскрывать социальный и философский смысл «Человеческой комедии» — это казалось нелепым и невозможным.

Но спектакль убедил сомневающихся. И, прежде всего, убедила Уланова. Она заставила поверить в то, что можно «танцевать Бальзака», «танцевать Пушкина и Шекспира». Она заставила поверить в то, что балету доступны самые сложные темы и образы. Она доказала, что поэзия танца может естественно соединиться с правдой жизни и глубиной мысли.

РАЙМОНДА

В 1931 году Уланова станцевала партию Раймонды в классической редакции М. Петипа. Несмотря на исключительную хореографическую щедрость и эффектность, роль Раймонды всегда казалась ей довольно холодной и безликой. Она танцевала «Раймонду» очень мало и вернулась к ней уже в новой постановке Ленинградского академического театра имени Кирова, когда была сделана попытка решительного изменения старого либретто (1938 г.). По сути дела, это была совсем другая партия.

Создатели новой «Раймонды» (балетмейстер В. Вайнонен, либреттисты В. Вайнонен и Ю. Слонимский) хотели избавить спектакль от тривиальной красивости и «балетной» бутафории, создать более убедительные психологические характеристики и сюжетные ситуации, внести в спектакль ощущение исторической правды, исторической достоверности. Основываясь на замечательных венгерских темах «Раймонды», Вайнонен и Слонимский перенесли действие балета в венгерский замок и в Аравию (раньше оно почему-то происходило в Провансе).

В связи с требованиями нового либретто были внесены и музыкальные изменения, второй и третий акты поменялись местами, четыре вариации из второго акта были перенесены в первый. Но все равно остались непреодолимые противоречия между музыкой и новым либретто. Так, лирическая музыкальная характеристика «бывшего» Жана де Бриена не соответствовала вероломным поступкам «заменившего» его жестокого, лицемерного Коломана.

Естественно, что подобные перестановки и «несовпадения» музыкальных характеристик с драматургическими мешали цельности спектакля, нарушали симфоническое единство великолепной музыки Глазунова. Несомненно, что партитура «Раймонды» музыкально монолитна и законченна, нельзя безнаказанно нарушать логику и последовательность ее симфонического развития.

Естественно, что новый балет вызвал самые противоречивые отклики — одни критики приветствовали эксперимент Вайнонена и Слонимского, хвалили спектакль за «осмысленность» и «драматичность» действия, другие обрушивались на новую «Раймонду», гневно осуждая ее за «суровую расправу» с музыкой Глазунова.

Коренным образом была изменена и хореография спектакля, хотя балетмейстер старался там, где это было возможно, сохранить лучшие танцы Петипа. Особенности дарования

Вайнонена сообщали спектаклю стремительный, страстный характер, суровый колорит, насытив его клокочущим темпераментом.

Оформление В. Ходасевич должно было передать ощущение жестокой, суровой эпохи. Зубчатые замковые стены, башни с узкими бойницами, витые лестницы, подъемные мосты, тяжелые порталы с рыцарскими гербами — эти декоративные мотивы проходили через весь спектакль. В костюмах тоже были переданы черты времени, причем иногда это было сделано с излишней для балета тщательностью, так, например, Коломан танцевал в довольно тяжелой рыцарской кольчуге, а костюм Раймонды был «утяжелен» нашитыми украшениями, длинным, составленным из металлических пластинок, поясом и т. п.

Как же развивалось танцевальное действие спектакля и образ Раймонды, воплощенный Улановой?

Думается, что следует попытаться описать этот почти совсем забытый спектакль, очень характерный для своего времени.

Стремясь преодолеть условную абстрактность «старой» «Раймонды», создатели новой редакции не сумели избежать другой крайности — действие балета было излишне усложнено, изобиловало многими подробностями и деталями. На смену наивной отвлеченности прежнего либретто пришла подчеркнутая сюжетность исторической хореографической пьесы. «Балетный идеализм» с наивной мистикой Белой дамы сменился «густым» историческим колоритом, поисками реалистической конкретности и достоверности.

Первая картина происходила на площадке, расположенной на толстой замковой стене.

Раймонда вышивала на пяльцах шарф для своего жениха Коломана. Мизансцена, поза передавали ее мечтательность, одиночество, некоторую отчужденность от окружающего. Но постепенно находящиеся здесь подруги и пажи вовлекали Раймонду в свои игры. Она танцует вариацию, которая построена на том, что Раймонда показывает девушкам свою работу, белый шарф для жениха… Этот аксессуар помогал оттенить легкость облика и движений Раймонды.

Во главе своего отряда появлялся юный рыцарь-крестоносец Коломан. За ним шли, окруженные копьеносцами, пленные, среди них Абдеррахман (эмир арабский, как было сказано в либретто).

Обгоревшие и изодранные арабские знамена бросали к ногам Раймонды и ее отца — владельца замка, венгерского рыцаря Боэмунда. Раймонда — Уланова стояла, подняв голову, в ее позе было гордое торжество.

По требованию Коломана все арабы падали ниц. Только

Абдеррахман откалывался сделать это. Разъяренный Коломан бросался *с* мечом на Абдеррахмана, но Раймонда становилась между ними. Смелость Абдеррахмана привлекала внимание Раймонды, вызывала у нее скрытое чувство восхищения.

Вторая картина. Ночь. Праздник в лагере крестоносцев по поводу одержанной победы. Пылают зажженные факелы, высоко поднимаются тяжелые кубки с вином.

Раймонда танцует свою вариацию. Она любит Коломана и гордится им, но уже здесь у Улановой были моменты какого-то задумчивого, пристального внимания к жениху, словно она никак не может отделаться от чувства изумления, в которое поверг ее яростный порыв рыцаря, бросившегося на безоружного пленного. Картина кончается тем, что Раймонда возлагает на голову Коломана лавровый венок. Даже в этот момент Уланова пристально всматривалась в него, словно желая разгадать его душу, прочесть, что скрыто за рыцарской доблестью и пылкостью жениха.

Третья картина изображает сад замка. На втором плане виднеются очертания стены с башней. От башни спускается витая лестница. Ночь. Луна.

С лютней в руках выходит Коломан, он ждет Раймонду на ночное свидание. Она появляется на площадке башни вся в белом, с легким, прозрачным шарфом в руках — романтическая картина в духе старинных рыцарских баллад.

Раймонда величаво и грациозно спускается по лестнице, ее фигура скользит во мраке ночи, как видение.

Она танцует вариацию с шарфом. Уланова передавала здесь томление любви, ощущение таинственной прелести ночного свидания, чувство настороженности и ожидания. Ее Раймонда говорила в танце как бы «шепотом», боясь спугнуть очарование ночи.

После вариации Раймонда повязывала шарф на руку Коломану, посвящая его в свои рыцари. Коломан, опустившись на колени, целовал край ее платья и почтительно подводил к лестнице. Она быстро поднималась, затем останавливалась, срывала цветок и бросала его Коломану, как бы посылая ему прощальный поцелуй.

В эту минуту на стене появлялся бежавший Абдеррахман в сопровождении Али. Заметив их, Коломан швырял на землю подаренный цветок и шарф и устремлялся в погоню за беглецами.

Раймонда медленно сходит вниз, так же медленно поднимает шарф и опускается на скамью, застывая в задумчивой, скорбной позе. Беспомощно падает ее рука, шарф скользит и стелется по земле…

Потом Уланова вдруг выпрямлялась, словно очнувшись, отогнав тяжелые мысли, поднималась во весь рост и останавливалась в гордой, гневной позе. Она держала шарф, как доказательство измены, предательства, словно обвиняя Коломана в вероломстве.

Раймонда Улановой была охвачена чувством возмущенной гордости, взгляд ее становился холодным и гневным. Она посвятила Коломана в свои рыцари, вручила ему честь и жизнь, а он, повинуясь воинственному, дикому порыву, бросил ее, швырнул на землю знаки ее любви. Она чувствует себя одинокой и оскорбленной.

Но гордость «патрицианки», знатной девушки не позволяет ей сломиться. Она уязвлена в самое сердце, казалось, что ее жгло отчаяние, страдание, но она преодолевала смятение ледяным спокойствием, почти суровым величием. Боль обиды заставляла ее не склонить, а еще более гордо поднять голову. Она словно клялась помнить и не прощать оскорбления.

В сцене сна Раймонды снова появляется Коломан, но, как прежде, ласковый и нежный, влюбленно преклоняющийся перед ней. Это Коломан ее мечты, ее девичьих надежд. Они танцуют любовный и радостный дуэт.

Сцену сна Уланова проводила в несколько иных тонах, чем всю партию, добиваясь большей воздушности, легкости, как бы заторможенности всех движений, хотя совсем не становилась видением, тенью или сильфидой. Это была все та же Раймонда, только грезящая, воспринимающая все через дымку мечты, дремоты, забытья.

Затем мы снова видим запущенный, дикий уголок сада. Среди кустов одинокая, пустая скамья. После сна Раймонда выходила в сад. Ее терзают предчувствия и сомнения, измучили тревожные мысли и сны; она устало садилась на скамью, снимала легкий золотой обруч, он словно давил, сжимал ее пылающую голову.

Вдруг слышится шорох. Раймонда прячется. Появляются Абдеррахман и Али. Абдеррахман видит на скамье оставленную Раймондой диадему, берет ее, целует и прячет у себя на груди. Тогда Раймонда раздвигает кусты и выходит из своего укрытия. Али бросается на нее с кинжалом, Абдеррахман отстраняет его руку. Он склоняется перед Раймондой в низком восточном поклоне, как бы говоря: я в твоей власти, я не хочу бежать, зови слуг и стражников.

Раймонда долго и взволнованно смотрит на Абдеррахмана. Как странно — там, на террасе замка, она встала между ним и Коломаном, сейчас он отвел от нее удар Али. Оба они до глубины

души изумлены происшедшим. Наконец, после паузы Раймонда решительно указывает Абдеррахману на стену — беги.

Но в это время с факелами в руках врываются Коломан и рыцаря, хватают и связывают пленных. Коломан уводит их, не обращая внимания на Раймонду.

И снова в глубоком и гневном раздумье смотрит она вслед жениху.

Третье действие. Праздник в замке, устроенный отцом Раймонды Боэмундом в честь Коломана, которого торжественно несут на щите. Раймонда облачена в пышный широкий плащ — она подруга доблестного рыцаря, победителя и триумфатора. Разворачивается блистательная сюита зажигательных, бравурных венгерских танцев.

В разгар празднества появляются арабские послы, предлагающие дары и драгоценности, богатый выкуп за пленных. Коломан и Боэмунд после колебаний соглашаются отпустить Абдеррахмана.

Абдеррахман склоняется перед Раймондой и подает ей свиток, грамоту, которая дает ей право в любое время беспрепятственно проникнуть в его владения.

Первая картина последнего акта происходит у арабов, во владениях Абдеррахмана. Входит Али и сообщает о прибытии гостей.

Появляются Раймонда, Коломан, рыцари со знаменами крестоносцев. Чтобы подчеркнуть мирный характер своего прихода, они снимают с себя доспехи, кладут на землю мечи. В ответ на это воины Абдеррахмана оставляют копья.

Комната во дворце Абдеррахмана, узорные восточные ковры, полукруглое мавританское окно, за которым виднеется развевающееся знамя крестоносцев — оно водружено в честь прибытия рыцарей.

Раймонда осматривает покои и замечает на низком столике восточный стеклянный ларец. Она открывает его и видит там свою диадему, которую оставила когда-то в саду. Раймонда начинает понимать, что Абдеррахман преданно любит ее.

Во время ее задумчивого танца появляется Абдеррахман. Уланова замечательно показывала здесь мгновенное преображение Раймонды — только что задумчивая и лиричная, она гордо оборачивалась к нему, смотрела холодно и надменно. Встретив презрительный взгляд девушки, он, покорно подчиняясь ее воле, хотел уйти; Раймонда — Уланова снова задумывалась, колебалась и неожиданно останавливала его.

Начиналось адажио Раймонды и Абдеррахмана. Он благоговейно, молитвенно признавался ей в любви, она, тронутая

искренностью его чувства, отстраняла его осторожно, неуверенно, как бы пытаясь разобраться, что происходит в ее душе. Постепенно она отдавалась своему чувству. Танец наполнялся страстью, огнем, становился широким и певучим. Но тут ее взгляд падал на видневшееся в окно знамя крестоносцев… и движение руки снова становилось отстраняющим, почти повелительным. Содержанием дуэта у Улановой была неудержимая сила возникающего страстного чувства и попытка борьбы с ним.

Последняя картина. Все приготовлено для пиршества. С одной стороны располагаются Коломан и рыцари, с другой — Абдеррахман и арабы. Гостей развлекают испанскими, сарацинскими, восточными танцами. В самый разгар огненных плясок из группы Коломана летит дротик, направленный в Абдеррахмана. Рыцари во главе с Коломаном бросаются на арабов. Но те быстро окружают и обезоруживают рыцарей.

Раймонда потрясена вероломством и низостью крестоносцев. Абдеррахман протягивает Коломану меч и предлагает ему честный поединок. Раймонда наблюдает за битвой со страшной, затаенной тревогой.

Абдеррахман выбивает у Коломана меч и затем презрительно обращается к крестоносцам, указывая на открытые ворота, предлагая им идти прочь. Он долго смотрит на Раймонду, печально и благоговейно прощаясь с ней. В это мгновение Коломан сзади подкрадывается к Абдеррахману и заносит за его спиной кинжал.

Раймонда, испуганно вздрогнув, делает предостерегающий жест Абдеррахману, тот быстро поворачивается, сжимает руку Коломана и презрительно отшвыривает его.

Благородный араб отходит, садится и опускает голову, словно потрясенный низостью Коломана, не в силах видеть, как уйдет с ним Раймонда.

Коломан предлагает ей руку, но она поворачивается к нему в той же позе, в какой стояла в сцене с шарфом, — оскорбленная, негодующая и непреклонная. Она отказывается идти с ним и повелительным жестом приказывает Коломану удалиться. Он медленно закрывает лицо забралом и вместе с рыцарями бредет через мост.

На сцене остаются три человека — Раймонда, Али и Абдеррахман, который отвернулся, опустив голову, чтобы не видеть, как уйдет любимая.

Али подходит к господину, заставляет его очнуться.

Абдеррахман и Раймонда медленно, словно завороженные, идут друг к другу, он склоняется перед ней, как перед божеством.

Здесь ясно звучит шекспировская тема — «она меня за муки полюбила, а я ее за состраданье к ним».

Появляются арабы и тоже опускаются перед ней на колени. Так все и застывают в финальной мизансцене, — в центре благородная, гордая девушка, принимающая законную дань восхищения и преклонения.

Почти все танцы Раймонды были сочинены заново, от Петипа осталось только гран-па.

Вариации Раймонды были разнообразны, контрастны по характеру — мечтательная, вальсообразная вариация с шарфом, плавные танцы в сцене сна, энергичная, стремительная, построенная на четких па-де-бурре последняя вариация.

Партия технически была очень трудна, построена на сложных партерных и прыжковых движениях. В основном тер-а-терный характер партии обусловливался тем, что постановщики хотели передать характер женщины средневековья, словно сошедшей со страниц романов Вальтера Скотта, жившей в суровых замках, делившей рыцарские тревоги и опасности, привыкшей к сражениям, набегам, воинственным празднествам и турнирам.

Этому впечатлению помогал и рисунок партии, лишенный воздушных движений, и довольно тяжелый для балета костюм — платье, по линиям напоминающее чуть стилизованный исторический костюм, нашитые металлические массивные украшения и пояс, темный парик, густые косы, перевитые жемчугом. Только в гран-па Раймонда была одета в классическую пачку.

В этой партии Уланова нашла для себя новое: вместо хрупкой лиричности Марии и Одетты — горделивое достоинство, черты суровой решимости и протеста.

Ю. Слонимский писал, что в танце Улановой была взволнованная жажда жизни: «Ни тени грусти, ни намека на безнадежность, ни ноты отчаяния в движениях Улановой — Раймонды! Все это оставлено позади. После Раймонды перед Улановой открываются новые горизонты. Лирическая природа ее таланта обогащается и расширяется».

О том же свидетельствовал в своей статье критик И. Соллертинский: «Раймонда Улановой обогащает репертуар артистки: от образов трепетно-лирических, элегических, обреченных… в данном спектакле артистка переходит к созданию драматической роли иного, большого и действенного масштаба. В творческом пути замечательной балерины — это новый сдвиг».

Все эти тогда новые для Улановой краски потом с огромной силой проявились в ее Джульетте, работа над ролью Раймонды была, если можно так выразиться, эскизом, наброском к

будущему шекспировскому образу в балете.

Уланова нашла в партии Раймонды свою тему — способность видеть и любить в человеке добро, она играла глубокий и сложный процесс познания, постижения подлинной человечности. Ее Раймонда на протяжении спектакля перерождалась, приходила от надменного равнодушия к любви, открывала в презираемом «низшем» существе черты настоящего благородства и доблести. В ней было что-то от шекспировской Дездемоны — и нежность и смелость в выборе своей судьбы.

В танце и игре Улановой не было ни штампованной балетной условности, пустой виртуозности, ни эффектных мелодраматических преувеличений; отойдя от мертвых канонов старой Раймонды, она избежала и опасностей, которые таила «новая» Раймонда, попавшая в ситуации исторической мелодрамы в духе Сарду.

Уланова оправдывала и углубляла спектакль, сглаживала его противоречия присущим ей редким чувством правды, меры и такта. Она осторожно и со вкусом соединяла классику с колоритом характерности, идущей от венгерских танцев.

В цельном, благородном образе улановской Раймонды было много контрастных оттенков — отчаяние и радость, смятение и гордость. Но все это было дано в убедительных и постепенных переходах, без резкостей и нажимов. Уланова в «Раймонде» рисовала натуру сдержанную, глубокую, строгую, избегала малейшей подчеркнутости. И исторический колорит роли, при всей его убедительности, был дан в поэтически смягченном, романтическом свете.

Если во всем спектакле было много от колоритных, живописных страниц Вальтера Скотта, то Уланова привносила в него и что-то другое, очень романтическое и, по сути дела, очень русское, идущее от особой поэзии таинственных «средневековых» баллад Жуковского.

Как всегда, Уланова чутко вслушивалась в музыку Глазунова. Актрисе были близки ее широкая, красивая мелодичность, светлый лиризм, симфоническая насыщенность.

Но, с другой стороны, как верно писал В. Голубов-Потапов: «Уланова скромнее, теплее, интимнее, чем парадная, затейливо „сплетенная“, чуть рассудочная музыка Глазунова. Чайковский ей куда более созвучен, это ее мир, приветливый и понятный».

Об этом говорит и сама Уланова: «Балет „Раймонда“, например, богат великолепными мелодиями, в частности, вальсообразными — очень красивыми и танцевальными. Но драматизма в нем мало; музыка Глазунова при всей своей красоте, при всем блеске оркестровки несколько холодновата.

„Раймонда“ оставляет меня спокойной, да и на многих нынешних зрителей, мне кажется, она действует не столь убедительно и сильно…» [13].

Несмотря на темперамент балетмейстера, на интересные режиссерские находки (в работе принимал участие режиссер В. Соловьев), блестящий состав исполнителей (кроме Улановой партию Раймонды танцевала Н. Дудинская, партию Коломана исполняли К. Сергеев и В. Чабукиани, Абдеррахмана — М. Дудко и Б. Шавров), новая редакция «Раймонды» не получила полного признания и долгой сценической жизни, этому мешали слишком явные противоречия между либретто и партитурой. Но этот эксперимент был очень характерен для своего времени — времени поисков в балете исторической правды, драматургической логики, реалистических характеров. И в этом смысле в спектакле было немало положительного.

Это была пора, когда деятели балета обратились к изучению законов драматической выразительности и, конечно, допускали в этом смысле известные излишества.

Глядя на фотографии многих сцен «Утраченных иллюзий», например, вы можете подумать, что это интерьеры и мизансцены драматического, а не балетного спектакля. Возможно, и в «Раймонде» было излишнее увлечение средствами драматического театра. (В частности, ненужная усложненность действия, бесконечное «обыгрывание» многочисленных аксессуаров — сцены с шарфом, с диадемой, с цветком.)

Но не будь этих ошибок, этого опыта исканий, может быть, не было бы и великолепных достижений «Ромео и Джульетты», не было бы найдено новое качество балетного спектакля и образа.

Надо сказать, что в репертуаре Улановой встречались спектакли экспериментальные, спорные, новаторские. Причем она не только смело шла на творческий риск и поиск, но и помогала экспериментирующим балетмейстерам, стремилась подхватить и развить мельчайшие крупицы положительного в эксперименте, умела многое оправдать и углубить.

Очень спорным и смелым для своего времени был балет Федора Лопухова «Ледяная дева», но Уланова восприняла в нем самое ценное, — например, тенденцию балетмейстера найти для каждого образа островыразительное «лейтдвижение» и т. п. Недаром через много лет она добрым словом вспомнила этот основательно забытый балет.

В «Раймонде» она откликнулась на поиски исторической достоверности, ее привлекла возможность найти сложный психологический рисунок роли, показать процесс внутренних изменений, осознаний, противоречий — все это было тогда

совсем ново в балете и не могло не увлечь Уланову.

Так что при всей своей спорности «Раймонда» 1938 года сыграла значительную роль в творческом пути Улановой.

ДЖУЛЬЕТТА

Шекспир на балетной сцене… Не раз эта проблема возникала в различные эпохи. Восторженные строки Стендаля, посвященные балету «Отелло», созданному Вигано на миланской сцене, заставляли думать, что Шекспир во всей своей яркости может предстать в образах танцевального искусства.

Неудачи многих попыток создания шекспировских балетов объясняются, прежде всего, тем, что балетмейстеры всегда старались «приспособить» Шекспира к установившимся канонам балетного спектакля своего времени. Мастера балетного театра начала XIX века Галлеотти, Вальберх, страстно влюбленный в творчество Шекспира Вигано снова и снова обращались к произведениям гениального драматурга, но воспринимали их применительно к стилю балетов своей эпохи. «Отелло» Вигано был поставлен в плане пышного массового спектакля с обилием широко развернутых пантомимных сцен; Вальберх трактовал Шекспира в мелодраматическом стиле, широко распространенном в то время; Галлеотти в своей постановке «Ромео и Джульетты» вообще уничтожил мотив родовой вражды. Он, очевидно, искал в шекспировском сюжете лишь поводов для сочинения эффектных танцев, и поэтому едва ли не центральным эпизодом спектакля стала сцена помолвки Джульетты и… Париса. От всех этих спектаклей не осталось почти никаких более или менее достоверных свидетельств, если не считать оценки Стендалем балета «Отелло» Вигано, у которого писатель находил «воображение шекспировского размаха» и умение «удивительно наблюдать человеческие жесты».

Никаких традиций балетной «шекспирианы» не было, мастерам советского балета пришлось совершенно самостоятельно искать свой подход к решению трудной задачи.

Первое воплощение Шекспира на балетной сцене было связано с первым сценическим истолкованием замечательной, по необычной партитуры С. Прокофьева. Его музыка была нова, в ней была сложнейшая, непривычная ритмическая основа, целый ряд своеобразных композиционных приемов. Партитура, состоящая как бы из отдельных музыкальных картин и законченных музыкальных портретов, хотя и объединенных тонким единством стиля, требовала особого подхода и предопределяла необычность композиционного и танцевального построения спектакля.

К музыке Прокофьева нужно было «привыкнуть», «вслушаться» в нее, оценить ее философскую глубину, суровый и

сдержанный лиризм, огромное драматическое напряжение.

Л. Лавровский однажды интересно рассказывал о том, как актерам приходилось воспринимать острую необычность прокофьевской трактовки того или иного эпизода шекспировской драмы.

«В сцене последней встречи Ромео и Джульетты восходит солнце, поет жаворонок, напоминающий о наступлении утра и о том, что Ромео должен покинуть Верону, расстаться с Джульеттой.

Но когда мы начинаем вслушиваться в музыку Прокофьева, то в ней мы не слышим никакого намека на утро, на нежный, пробуждающийся день, на утреннюю песнь жаворонка. В оркестре звучит бас, кларнет и фагот, то есть инструменты, которые отнюдь не передают ощущения утра, пения жаворонка.

И потребовалось время, чтобы актеры поняли, что здесь Прокофьеву было важно обрисовать не „утро“ и не „жаворонка“, а ощущение тревоги, горечи и боли разлуки.

И репетиция „пошла“ только после того, как артистам удалось увидеть сцену „глазами Прокофьева“, почувствовать настроение, мир, краски его музыки».

Работа Улановой над ролью Джульетты была прежде всего постижением музыки Прокофьева. Она сама писала об этом:

«В музыке Прокофьева было много неожиданного, непривычного…

Время бежало, подготовка к выпуску спектакля шла полным ходом, а нам все еще очень мешала специфичность оркестровки, частая смена ритмов, создававшая бесчисленные затруднения и неудобства для танца. Говоря попросту, мы не привыкли к такой музыке и даже побаивались ее. Каюсь: тогда мы еще не чувствовали и не понимали этой музыки.

Все это Прокофьеву мы не рассказывали: мы его боялись. Он казался нам суровым и высокомерным, „Фомой неверующим“ по отношению к балету и его артистам. Последнее нас очень обижало. По молодости и профессиональному патриотизму мы не давали себе труда задуматься над тем, что Прокофьев имел известные основания не доверять балету и даже чувствовать себя травмированным: едва ли не все его произведения, написанные для хореографического театра до „Ромео и Джульетты“ — от „Блудного сына“ до „Сказки про шута, семерых шутов перешутившего“, от „Скифской сюиты“ до „Трапеции“ и „Стального скока“, — не нашли достойного сценического воплощения.

…Была оркестровая репетиция третьего акта „Ромео и Джульетты“.

Тот, кто видел наш спектакль, помнит, вероятно, что при открытии занавеса Джульетта сидит на парчовом ложе и гладит волосы Ромео, склонившего голову к ее коленям… Ложе удалено от рампы, а значит, и от оркестра на значительное расстояние, и потому мы, исполнители партии Ромео и Джульетты, плохо слышали музыку. Не слыша ее, мы очень удивлялись, когда вдруг из партера раздался окрик балетмейстера-постановщика Л. Лавровского:

— Почему же вы не вступаете?

— Нам не слышна музыка, — ответили мы.

И тут Прокофьев, присутствовавший на репетиции, рассердился донельзя.

— Я знаю, что вам нужно! — громко и раздраженно воскликнул он. — Вам нужны барабаны, а не музыка!..

Мы не обиделись, а попросили Сергея Сергеевича подняться на сцену и сесть возле нас. Всю картину просидел он на этом злополучном ложе, внимательно прислушиваясь к оркестру и не говоря ни слова. Но, уходя, он, правда, очень недовольно и зло, будто в случившемся были виноваты исполнители, сказал:

— Хорошо. Я кое-что тут перепишу… Будет слышно…

Постепенно спектакль начал облекаться в плоть и кровь. Определилась игра артистов, появились костюмы, стал ясен танец, и Прокофьев увидел, что мы „тоже люди“, которые способны в конце концов понять хорошую музыку и даже сделать зримой, воплотив ее в танце.

Увидев это, он поверил нам, а поверив, смягчился. Постепенно в нашем общении начало исчезать то, что мы принимали за его высокомерие и за что так не любили композитора поначалу. Исчезла и нетерпимость Прокофьева к нашим просьбам и замечаниям: он стал прислушиваться к ним с большим интересом и расположенностью… Так зародилась симпатия, которая очень скоро превратилась в горячую и искреннюю взаимную любовь исполнителей балета и его композитора, — любовь тем более драгоценную, что она прошла через горнило „взаимных горечей, бед и обид“, через все этапы трудных и сложных отношений работников двух взаимосвязанных искусств — музыки и балета, которым вначале казалось, что они никогда не поймут друг друга.

После премьеры Сергей Сергеевич, взволнованный и довольный, выходил вместе с нами на бесчисленные вызовы. А потом мы собрались на дружеский ужин, и я позволила себе произнести „дерзкий тост“, сказав, что „нет повести печальнее на свете, чем музыка Прокофьева в балете“. Все восприняли это, конечно, как веселую шутку, и Прокофьев первый заразительно

смеялся над ней» [14].

«Но это была шутка, а серьезным было другое; еще более полное, чем в „Бахчисарайском фонтане“, слияние мысли и действия, удивительное соответствие балета Прокофьева трагедии Шекспира. Я думаю, что тут-то и скрыта причина успеха этого спектакля, секрет его неувядаемой свежести» [15].

Этого же соответствия искал и балетмейстер Лавровский. Перед ним стояла задача создания балета, который сохранил бы масштабность и трагический размах Шекспира, монументальность и красочность его образов.

Казалось бы, естественно для балетного спектакля было сосредоточить все линии шекспировского сюжета только на теме любовных переживаний Ромео и Джульетты, отбросив или ослабив все остальные стороны трагедии: среду, эпоху, ее нравы, жанровые, бытовые сцены, линии Меркуцио, Тибальда и т. д.

Либреттисты С. Радлов, С. Прокофьев и Л. Лавровский пошли по иному пути — они стремились сохранить всю полноту и многосложность шекспировской трагедии, всю многоплановость сюжета, разнообразие и богатство шекспировского стиля.

Переводчик Шекспира поэт Б. Пастернак говорит: «Шекспир объединил в себе далекие стилистические крайности. Он совместил их так много, что кажется, будто в нем живет несколько авторов».

Создатели балета стремились сохранить и передать эту особенность Шекспира. Это сказалось и в построении либретто, и в музыке, и, наконец, в сценическом воплощении действия, в характере танцев и пантомимы.

«Речь Ромео и Джульетты, — пишет Б. Пастернак, — образец настороженного и прерывающегося разговора тайком, вполголоса, такой и должна быть ночью речь смертельного риска и волнения.

В трагедии оглушительны и повышенно ритмичны сцены уличного и домашнего многолюдства.

…И под этот стук резни и стряпни, как под громовый такт шумового оркестра, идет и разыгрывается трагедия тихого чувства, в главной части своей написанная беззвучным шепотом заговорщиков».

В музыке Прокофьева так же, как и в трагедий, «оглушительны и повышенно ритмичны сцены уличного и домашнего многолюдства», эпизоды яростных поединков, пышных празднеств, траурных шествий, торжественных похорон. А сцены Ромео и Джульетты композитор пишет в лирическом, затаенном плане, любовное волнение и страсть, как и у Шекспира, сдержаны у него ощущением настороженности и смертельного риска.

Эти особенности музыки, имеющие своим истоком трагедию

Шекспира, должны были найти воплощение в композиции спектакля, в характере его танцев и пантомимы.

Интересен самый принцип соединения ярких, сочных жанровых сцен с обобщенными в своей строгой поэтичности танцевальными дуэтами и монологами. Ведь и сам Шекспир пишет сцены кормилицы и слуг прозой, а влюбленных Ромео и Джульетту заставляет говорить прекрасными стихами.

И в балете жанровые, пантомимные сцены — это своеобразная пластическая «проза», а вдохновенные танцы Джульетты — Улановой и ее партнеров кажутся возвышенными «стихами», это действительно безмолвные, но пленительные сонеты движений и поз.

Дуэты, сцены, объяснения Ромео и Джульетты происходят уединенно, вдали от чужого и враждебного мира. Даже в картине бала, как только упала маска с лица Ромео, опускается занавес, влюбленные остаются одни, упавший занавес словно сразу же отрезает их от окружающей среды.

Эти утонченно психологичные, затаенно лирические сцены Лавровский смело сочетает с шумными, пестрыми массовыми танцами и композициями. Лавровский стремится создать образ живой, разношерстной толпы, бурлящей на улицах Вероны, — тут и богатые горожане, и отчаянные забияки из компании Тибальда, и нищие, и слуги, и комедианты.

Это действительно, как писали зарубежные критики, «грандиозная балетная фреска», «огромный массовый драматический карнавал, с хлещущей через край жизнью, с хореографической изобретательностью, с мимикой, захватывающей и эмоциональной».

В первой же картине упругие ритмы тарантеллы контрастируют с мечтательным проходом Ромео, во втором акте жанровые эпизоды слуг, веселящейся на площади толпы сменяются поэтической сценой обручения, комедийные интермедии чередуются со строгими трагическими сценами. В этом балетмейстер опять-таки хочет передать многокрасочность Шекспира, его смелое и гибкое сочетание трагического и комического, возвышенного и житейского.

Так же ярко контрастен танцевальный язык спектакля. Суровый средневековый ритуал, мерный, тяжелый, словно впечатанный в землю, шаг рыцарского, «променадного» танца с подушками противопоставлен легкому, воздушному танцу Джульетты, девушек и трубадуров. Гротесково-грубоватая, акробатическая пляска шутов сочетается с изящными, изысканно ироническими танцами Меркуцио.

«Как сходство изображения и изображаемого, так и сходство

перевода с подлинником достигается живостью и естественностью языка», — говорит Б. Пастернак.

В «переводе» шекспировской трагедии на язык танца балетмейстер, прежде всего, должен был добиться ощущения живости, естественности, правдивости пластической речи. Из всех богатейших средств выразительности, которыми обладает искусство классического танца, он отбирает движения и приемы, наиболее близкие к законам естественной выразительности, танец он стремится соединить с драматической пантомимой, с тонким психологическим рисунком ролей. Причем психологизм этот, в полном соответствии с природой балетного искусства, всегда должен быть овеян и пронизан чувством поэзии.

Известная балерина Е. Люком, анализируя спектакль, писала, что, проявляя большую режиссерскую изобретательность, по-новому разрешая принципы построения балетного спектакля и широко развивая средства сценической выразительности балетного актера, Лавровский в чисто танцевальных сценах слишком придерживается общепринятых канонов старого классического балета.

Балетмейстеры 30-х годов, борясь за новую глубину и содержательность хореографического театра, прежде всего вырабатывали новые композиционные принципы балетного спектакля, стремились к тому, чтобы весь балет в целом и каждый танец в отдельности имели четкую идейную и психологическую концепцию, искали новые методы и пути хореографической режиссуры.

Гораздо меньше касались они структуры танцевального языка, не изобретали новых движений, избегая экспериментов и проб в области чисто хореографической формы.

Естественно, что и здесь стояла задача создания актерского ансамбля. В «Ромео и Джульетте» было много ярчайших актерских достижений: Ромео — К. Сергеев (в Москве эту партию исполняли М. Габович, Ю. Жданов, Ю. Гофман), Меркуцио — А. Лопухов, впоследствии — С. Корень, Тибальд — Р. Гербек (в Москве — А. Ермолаев). Очень выразительны были исполнители и таких чисто пантомимических ролей, как Е. Бибер — кормилица, А. Радунский — Капулетти, Е. Ильющенко — леди Капулетти, В. Смольцов — Лоренцо.

Спектакль начинается прологом. Медленно раздвигается тяжелый парчовый занавес, и мы видим три застывшие фигуры — Ромео, Лоренцо и Джульетту.

Неподвижная фигура Джульетты — Улановой сразу приковывает внимание. Она смотрит прямо перед собой, взгляд ее был бы печален, если бы печаль эта не терялась в выражении

ясного, мудрого спокойствия. Этот неподвижный взгляд так глубок и почти загадочен, что трудно определить его выражение. Она словно созерцает внешний мир, и в то же время глаза ее обращены внутрь себя.

После пролога Джульетта появляется в небольшой картине приготовлений к балу. Здесь это девочка, беспечная, бездумная и шаловливая. Она бегает, резвится, прыгает на колени к кормилице, щекочет ее, целует, смеется. Услышав шаги леди Капулетти, Джульетта испуганно обрывает веселую игру, быстро отходит в сторону и, подозвав кормилицу, торопливо, озабоченно оправляет платье. Когда входит мать, она затихает, смиренно складывает руки, опускает глаза и поднимается на пуанты, словно говоря — вот какая я примерная и послушная девочка. Мать подводит ее к зеркалу: смотри, ты уже большая.

Джульетта — Уланова быстро пригладила волосы, взглянула в зеркало и вдруг замерла, всматриваясь в свое отражение, как будто не узнавая себя. Она стыдится расцветающего в ней женского очарования. Оправляя платье, она коснулась рукой своей груди и вся вспыхнула, отвернулась, закрыла лицо руками. В этом жизненно правдивом жесте смесь радости и смущения, трепет затаенных девичьих ощущений. Он освобождает образ Джульетты от балетной отвлеченности, в нем все от настоящего Шекспира.

Затем, повернувшись, она смотрит вдаль и недоуменно разводит руками, словно спрашивая себя, что означает это непонятное и радостное волнение, что ждет ее впереди, в неведомой, открывающейся перед ней жизни.

Казалось бы, очень много общего в образах Марии и Джульетты, и совсем похожи по теме и настроениям первые акты «Бахчисарайского фонтана» и «Ромео и Джульетты»: и там и здесь — радость юного чистого существа, и там и здесь — первая любовь. Но вместе с тем эти образы у Улановой разные, многие оттенки отличают их один От другого.

Уланову иногда упрекают в некотором однообразии. В ее образах действительно есть некое единство темы — всегда присущее ее исполнению начало чистоты и человечности. Но вместе с тем каждая роль Улановой — это новый человек со своим особым внутренним миром, со своей судьбой. Актриса наделяет каждый образ чертами тончайшей, но ясно ощутимой характерности, в которой преломляются основные принципы решения всего спектакля, особенности творческой манеры композитора, четкое стилевое ощущение эпохи.

Мария — Уланова при всей своей милой скромности наделена чертами некоторой властности, она привыкла ко

всеобщему вниманию и поклонению, чувствуется, что эта юная девушка — хозяйка в старинном замке. Она горделиво идет в первой паре полонеза, приветствует гостей, угощает их вином. Она очень ласкова и нежна с отцом, но в то же время ясно, что

Для старика была закон
Ее младенческая воля.

Джульетта — Уланова пришла на пышный праздник впервые, все ей в диковинку, она наивна и не избалована. Это сказывается во всех деталях ее поведения: в том, как неумело обеими руками держит она тяжелый кубок с вином и, прежде чем выпить, с любопытством заглядывает в него, и в том, как неловким движением берет поднесенный ей букет белых лилий и прячет в них загоревшееся от смущения лицо.

В исполнении Улановой «независимый досуг» юной польской княжны в начале «Бахчисарайского фонтана» не похож на поведение ее Джульетты, которая, танцуя в первом акте с Парисом, как бы подтверждает слова шекспировской героини, обращенные к матери:

Но это лишь единственно для вас.
Я только исполняю ваш приказ.

Чувствуется, что она покорна строгой матери и отцу, и поэтому понимаешь, какого огромного душевного напряжения будет стоить ее борьба за свою любовь.

Когда раздвигается занавес перед картиной бала, мы видим Джульетту, которая смотрит на почтительно стоящего перед ней Париса. Она смотрит на него, как бы выполняя просьбу матери:

Прочти, как в книге, на его лице
Намеки ласки и очарованья.
Сличи его черты, как письмена,
Измерь, какая в каждой глубина…

И вот Джульетта — Уланова «добросовестно» и даже доброжелательно рассматривает Париса, но как безразличен этот взгляд, скользящий по красивому лицу и фигуре юноши.

Совсем по-другому будет смотреть потом Уланова на Ромео. Как сейчас вы ясно видите: она не любит и не полюбит Париса, так там вы сразу понимаете — она полюбила Ромео навеки. Чем

достигает этого Уланова?

«Любовь — это прежде всего внимание, огромное внимание друг к другу», — говорил Станиславский. Всю сцену встречи с Ромео Уланова строит на огромной остроте внимания, а на Париса она смотрит, рассеянно скользя взглядом по его фигуре. Это взгляд ласкового равнодушия.

В сцене бала Джульетта — Уланова полна детской радости и веселья. Актриса ни на минуту не выходит из образа, она живет в нем не только во время своего танца, но и в те моменты, когда внимание зрителей направлено на ее партнеров. Как весело и бурно реагирует она на забавный танец Меркуцио, то удивленно замирает, то смеется и хлопает в ладоши.

Появление Ромео заинтересовывает Джульетту. И снова у Улановой целый ряд интересных жизненных штрихов. Ей хочется увидеть лицо юноши, она протягивает руку, чтобы снять с него маску, но он отстраняется. Джульетта — Уланова обиженно дернула плечиком, насмешливо поклонилась и отошла, как бы говоря: если не хотите снять маску, не надо, мне это совсем безразлично. Но Ромео не дает ей уйти. Они снова вместе, и снова на лице Джульетты — Улановой появляется лукавое выражение. Так актриса передает каждый оттенок настроения, момент зарождения мысля.

Она сорвала с него маску, отбежала, шаля, весело отбросила ее в сторону и вдруг замерла на месте, застыла, словно ослепленная заснявшим перед ней светом. Только что лицо Джульетты отражало быструю смену настроений, на нем играла легкая улыбка, но в это мгновение она сразу преображается, у нее появляется сосредоточенно серьезное выражение, глаза широко раскрываются, не отрываясь смотрят на Ромео. Необычайно выразительна эта строгая неподвижность побледневшего лица, которое только что было по-детски беспечным и лукавым. Ромео поднимает ее, и она, удивленно раскрыв руки, пригнувшись к нему, вглядывается в его черты так пристально-восторженно, словно перед ней не просто красивое лицо, а открывшийся ей в этой красоте прекрасный и благородный внутренний мир человека. Она так всматривается в Ромео, как будто хочет проникнуть в его сердце, разгадать и прочесть его мысли, вглядеться в самую глубь его души. Она словно вся растворяется в жадном, испуганно восхищенном созерцании. Долго смотрит она на юношу, затем закрывает глаза, дотрагивается рукой до сердца, как будто его пронзает острая, но блаженная боль. Она кажется словно одурманенной, слабеет, становится бледной и томной. Испытываемое ею волнение так велико, что заставляет ее почти страдать.

В этой сцене зарождения любви у Улановой есть еще и словно тень какого-то испуга, тревоги — она чувствует, что ею овладевает неотвратимое, властное, почти грозное в своем значении чувство, которое отныне определит всю ее жизнь, ее судьбу. Зарождение любви — это для нее момент духовного потрясения, внутреннего перерождения. Не влюбленность играет здесь Уланова, нет, для нее это нечто гораздо большее — это воистину страсть, воистину судьба.

Этим же ощущением живет ее Джульетта и в сцене на балконе.

> Мне страшно, как мы скоро сговорились,
> Все будто второпях и сгоряча,
> Как блеск зарниц, который догорает,
> Едва сказать успеешь: «блеск зарниц», —

говорит Джульетта Шекспира. У Улановой есть это шекспировское «мне страшно», этот «блеск зарниц», это дыхание грозы.

И когда кормилица сообщает ей, что этот кавалер — Монтекки, она только горестно разводит руками и качает головой, как бы говоря, что делать, я уже ничего не могу изменить, я во власти своей судьбы.

В сцене на балконе, во время вариации Ромео, она полна нежности и тревоги, протягивает к нему руки, умоляя не шуметь, быть осторожнее… Ромео склонился у ее ног, она нежно гладит его волосы и потом, подняв голову, широким жестом раскрывает руки, словно хочет обнять весь мир, красота которого раскрылась ей в эту ночь.

Белинский писал о «Ромео и Джульетте»: «…пламенными волнами… льются из уст любовников восторженные патетические речи…» В балете не могут звучать эти восторженные патетические речи, но Уланова добивается здесь удивительного пластического красноречия. Непрерывность, певучесть ее танца, всех ее движений, которые словно льются, струятся нескончаемым потоком нежности, создают впечатление любовных излияний, бесконечных восторженных признаний.

А в сцене у Лоренцо Уланова — Джульетта пластически «молчалива», ее движения скупы и сдержанны, глядя на ее позы и танец, вы ясно понимаете, что сейчас звучат не восторженные любовные речи, а строгие слова обетов. Но чем сдержаннее танец, чем скупее жест, тем больше насыщен он у Улановой внутренним содержанием.

Богатство чувств чуждается прикрас,
Лишь внутренняя бедность многословна, —

говорит шекспировская Джульетта в сцене обручения.

«Немногословный» танец Улановой в этой сцене наполнен огромным богатством чувств.

Она приходит к Лоренцо тихая, сосредоточенная, словно боясь расплескать ощущение таинства, торжественности и святости момента. Когда она широко раскрытыми глазами осматривает келью, вы понимаете, что отныне это место для нее священно, что она навсегда запомнит эти белые стены, это изображение мадонны, эту торжественную тишину.

Джульетта протягивает руки к изображению мадонны, она молится. Уланова танцует молитву. И движения ее передают благоговейное чувство. То, что она молится, танцуя, кажется совершенно естественным, как естественным кажется то, когда, молясь, люди поют мелодии псалмов, молитв и хоралов. Когда в конце сцены Уланова склоняет голову на грудь Ромео, в этом жесте выражение доверия, какого-то блаженного покоя, уверенности в том, что отныне ничто не может их разлучить.

Любовь Джульетты подвергается испытаниям. На поединке Ромео убил ее двоюродного брата Тибальда.

У Шекспира Джульетта, узнав о гибели Тибальда, обрушивает на Ромео потоки гневных слов, но, опомнившись, бранит себя за эту вспышку. У Улановой в ее коротком появлении на балконе нет даже тени гнева на Ромео. Увидев убитого Тибальда и поняв, какая опасность грозит Ромео, она сначала в ужасе отшатывается, а затем сразу же протягивает к нему руки. Джульетта прощает его, думает только о том, как его защитить, спасти…

Ромео изгнан, наступают минуты прощания. Юноша подходит к окну, раздвигает тяжелые шторы. Уже утро, ему пора уходить… Джульетта — Уланова порывисто отвернулась, заслонилась от потока хлынувшего в комнату света, ей больно от него, он напоминает о разлуке. Она бежит к окну, чтобы поскорее задернуть штору. Но, сделав это, она на секунду останавливается, прижавшись опущенной головой к косяку окна, — все равно ведь ей не погасить утреннего света, не остановить времени, не избежать разлуки. Слезы катятся по лицу, но она отворачивается, чтобы скрыть их, не показать Ромео, поспешно вытирает глаза и когда оборачивается к нему, на ее лице сияет улыбка привета и любви. Так Уланова передает мужество своей Джульетты.

Ромео поднимает ее высоко в воздух, и она, вся устремившись вперед, протягивает руки к окну, словно говоря,

как бы я хотела лететь вслед за тобой…

За дверью слышится шорох, и Джульетта мгновенно заслонила возлюбленного своим телом, готовая принять смерть за него.

В этой сцене Уланова передает раздирающее сердце ощущение разлуки, горечь последних поцелуев, отчаянных объятий, обессиливающую тоску расставания. Она обнимает Ромео так порывисто и исступленно, так нежно и крепко обхватывает его тонкими руками, словно срастаясь с ним навеки, что вы понимаете — ее невозможно оторвать от него, не убив, она не отдаст, не уступит ого, будет с ним до последнего дыхания.

Ромео ушел. Джульетта застыла у окна, глядя ему вслед. Вошедшая кормилица оправляет на ней платье и волосы — сюда идут ее родители и граф Парис. Уланова отрывается от окна, смотрит в другую сторону, но кажется, что она видит перед собой все ту же даль, где скрылся любимый, все ту же дорогу, по которой скачет в Мантую Ромео. Она даже не сразу понимает, что говорит ей кормилица.

Джульетта идет навстречу матери, целует ее руку и сразу же отворачивает от нее свое лицо. В этом движении не столько испуг, смущение, сколько гнев на то, что ее заставляют притворяться, скрывать свое горе и свою любовь. Когда входят родители, она не пугается, а, скорее, сердится на то, что нарушили ее горестный покой, оторвали от мыслей о Ромео.

«Ромео изгнан» — это глубина
Отчаянья без края и без дна! —

говорит Джульетта.

Слушая отца и мать, танцуя с Парисом, Уланова часто застывает, погружается в тоскливое оцепенение, устремив в одну точку широко раскрытые неподвижные глаза, словно увидев перед собой эту глубину «отчаянья без края и без дна». Когда рядом с ней нет Ромео, она живет как будто в тяжелом полусне, приходя в себя только для борьбы за свою любовь.

Когда Парис опускается перед ней на колено, она в смятении порывисто вырывает у него край платья, который он пытается поцеловать, удивленно и гневно морщит лоб. Как будто сквозь сон слушает она отца и мать, которые объявляют ей, что она должна стать женой Париса. Это известие приводит ее в ужас. Но в ее коротком, бурном танце с отцом не только мольба, а и гневное возмущение, отчаянный протест.

Клянусь Петровым храмом и Петром,

Ничем с Парисом я не сочетаюсь!
Какая спешка! Гонят под венец… —

говорит шекспировская Джульетта. Вот этот оттенок раздражения, возмущения есть и в танце Улановой.

Она останавливается и пристально, сурово смотрит на отца и мать, как бы спрашивая себя: неужели это самые близкие, родные мне люди? Затем резко отворачивается, поняв, как они далеки, чужды ей, какая легла между ними пропасть, и снова бежит к окну, куда ушел Ромео. Отец хватает ее за руку и ведет на середину комнаты. Она отбивается от матери и отца, как будто они хотят ее связать, заковать, лишить свободы.

Потом, в какой-то момент вдруг сама пугается дерзости своего протеста и опускается перед отцом на колени. Но неумолимый Капулетти отрывает от себя ее молящие руки и бросает ее на пол. Кажется, что Джульетта смята, раздавлена, растоптана бурей отцовского гнева. По вдруг она приподнимается с пола, гордо откидывается назад и, собрав последние силы, смотрит на отца так, словно говорит ему, что она не сломлена, что никогда не выполнит его волю. Ее поза и взгляд полны такой непреклонности, что заставляют отца уйти.

Уланова — Джульетта остается одна. В ее танце отчаяние, попеки выхода. Она оказывается лицом к тяжелой двери, за которой только что скрылись родители и Парис, и сразу отшатывается от нее, делает руками решительный жест отказа, отречения и проклятия. Но вот она повернулась к окну, за которым исчез Ромео, и лицо ее сразу просияло, руки тянутся вслед за ним. Два мира: отсюда льется свет, тепло, оттуда веет холодом и смертью…

Джульетта решает идти к Лоренцо, он должен помочь ей остаться верной Ромео. И прежде чем она поднимает вверх руку, словно клянясь быть стойкой, мы читаем эту мысль в ее внезапно просветлевшем лице и глазах. Мысль предшествует ее жесту, как предшествует она произнесенному слову у большого драматического актера.

Уланова — Джульетта берет свой плащ и, заворачиваясь в него, осторожно пробираясь к выходу, напряженно прислушивается, тревожно и хмуро озирается, словно боясь, как бы ей не помешали. В этих ее взглядах, во всей решительной и настороженной фигуре есть ощущение угрозы, скрытого вызова.

И вот она стремительно бежит по авансцене, летит в бой за свою любовь и счастье. Она готова на все, ей ничего не страшно. В легком, развевающемся плаще она напоминает изображение

летящей Ники — богини победы у древних греков.

На бегу она простирает вперед руки, словно торопит самое себя, в этих руках трепет нетерпения, мольба и призыв. Кажется, что может быть стремительней и легче этого бега Улановой, но вместе с тем видишь, что ее внутренний порыв не исчерпан, что она хотела бы лететь еще быстрее, душа рвется у нее из груди, ее мысль и чувство летят перед ней, и даже это легчайшее тело не может поспеть за ними.

Она кажется живым воплощением вдохновенного, героического порыва, взлета свободной, самоотверженной человеческой души. Зрителей заражает это волнующее ощущение стремительного полета, эта окрыленность отвагой, которой полна Уланова.

Да, бывает танец, который смотришь как бы со стороны, разлагая его в своем сознании на составные части, и есть танец, с которым живешь, дышишь, с которым летишь.

Вбежав в келью Лоренцо, Уланова — Джульетта в изнеможении опускается на стул, закрыв глаза, склонив голову. Во всей ее окутанной черным плащом фигуре смертельная, свинцовая усталость; кажется, что на эти хрупкие плечи навалилась огромная тяжесть, пригнувшая ее к земле, надорвавшая все ее силы. Эта поза поражает своим контрастом с полетом, в котором мы только что видели Джульетту.

Но через секунду она поднимается, молит и требует спасения у Лоренцо. Она простирает руки к небу, призывая бога, страстно моля о помощи, но постепенно эти руки слабеют, медленно опускаются, бессильно падают вдоль тела. Поднявшись на пуанты, она кружится, прикрыв усталые веки, не поднимая упавших вдоль тела тонких, слабых рук. Кажется, что от муки меркнет ее сознание.

Потом, словно очнувшись, снова обращается к Лоренцо, в отчаянии подносит к груди кинжал, и когда он выхватывает у нее оружие, резко поворачивается к нему, недоуменно, негодующе разводит руками, как бы спрашивая, а что же мне остается, что ты можешь предложить мне взамен?!

Лоренцо дает Джульетте склянку со снадобьем, которое должно усыпить ее. Она рада избавлению, но постепенно до ее сознания доходит весь ужас предстоящего ей испытания; не отрывая глаз от этой склянки, обдумывая предстоящий шаг, спрашивая, что в ней — жизнь или смерть, она медленно движется к авансцене. Но вот она решилась, спрятала флакон на груди и низко склонилась перед Лоренцо, благодаря за помощь и принимая благословение. Потом гордо выпрямилась, подняла голову и, завернувшись в плащ, выбежала из кельи.

Снова Уланова бежит через всю сцену. Но теперь это совсем другой бег…

Руки не простерты вперед, а крепко прижаты к груди, где спрятана заветная склянка, запахнутый плащ гораздо плотнее окутывает тело, голова гордо поднята, и сами шаги кажутся увереннее и тверже. Она нашла выход, и вся ее фигура выражает смелую решимость. Глаза устремлены вдаль, словно она через все испытания видит счастье встречи с Ромео.

Вбежав в свою комнату, она видит отца, мать, Париса и застывает на пороге, выпрямляется, поднимает голову, собирая для борьбы все свои силы. Лицо ее сурово и холодно. Приложив руку к спрятанной на груди склянке, прикрываясь черным плащом, она стоит в дверях, и ее внутреннее напряжение так велико, будто она огромным духовным усилием воздвигает между ними и собой невидимую преграду.

После паузы Джульетта подходит к отцу и с тем же холодным, непроницаемым выражением склоняет голову в знак согласия на брак с Парисом. Отец благословляет ее, и она, нагибаясь, чтобы поцеловать его руку, бросает на него быстрый, испытующе враждебный взгляд — не выдала ли она себя, поверил ли он ей…

Отойдя от отца, Джульетта видит разложенное на кресле подвенечное платье и внезапно останавливается, словно наколовшись на что-то; затем, обойдя это кресло, как будто даже прикосновение к этим одеждам может запятнать ее, подходит к статуе мадонны, стремясь в молитве еще больше укрепить свою решимость, но почти тотчас же отходит от нее, приближается к балконной двери и останавливается, вглядываясь вдаль. В мыслях о Ромео находит она свое мужество, черпает силы для подвига.

К ней подходит Парис. Она танцует с ним почти автоматически, не поднимая глаз, не изменяя выражения строгого и скорбного лица. Она застыла в своей неприязни к этому человеку. Она кажется бледной и холодной, как мраморное изваяние; думаешь, что Парису должно быть страшно касаться ее тела, ее рук — они должны быть холодны как лед. В ней словно все умирает, застывает от прикосновения этого человека.

Внешне она как будто бы покорна, но какая сила сопротивления чувствуется в ней! Кажется, что она отказывается дышать, когда рядом с ней этот человек! Чувствуешь, что если ее будут принуждать, она просто молча задержит дыхание и умрет. Она заставит смолкнуть стук своего сердца, но не покорится, не сдастся.

Уланова почти в точности повторяет те же движения, что и в дуэте с Парисом первого акта. Но здесь он кажется совсем

другим, новым танцем, так преображает его глубина трагического содержания, которое вкладывает в него Уланова. Там, на балу в первом акте — веселье и безмятежность, сейчас — скорбь и отрешенность; хореографический рисунок один и тот же, а внутренний смысл его резко противоположен.

Парис пытается ее поцеловать, но она останавливает его предостерегающим движением руки. Долго-долго они смотрят в глаза друг другу, и наконец он отступает перед ее взглядом, перед этим излучением непреклонной воли.

В хрупкой девочке появилась строгая властность, и Парис не может не подчиниться ее суровому приказу. Пока он идет к двери, она следит за ним взглядом, ни на секунду не ослабевает в ней это напряжение воли. Так и застыла в воздухе ее отстраняющая рука. Но вот закрылась за Парисом тяжелая резная дверь, Уланова — Джульетта глубоко вздохнула, закрыла глаза, бессильно опустилась ее рука — вся она словно ослабела от внутренней борьбы.

Оставшись одна, она достает склянку. Здесь у Шекспира Джульетта произносит монолог, в котором говорит о том, как ужасно будет проснуться в склепе, увидеть трупы, кости, быть может, привидения. У Улановой нет гениальных слов Шекспира. Но она делает движение рукой, словно отбиваясь, отмахиваясь от страшных призраков, или, увидев в зеркало свое отражение, отшатывается от него, как от привидения, — и все образы, все картины этого монолога предстают в сознании зрителя.

На секунду Джульетте становится страшно. Она протягивает руки к двери, куда ушли ее родители и Парис, хочет позвать на помощь. Но тут же приходит в себя и гневно отворачивается, навеки отрекается от этих людей, от этого мира, который встал между нею и Ромео. Она рукой касается своей постели, словно благословляя это ложе любви, оно для нее священно.

Запрокинув голову, Уланова — Джульетта пьет снадобье Лоренцо. Выпила, отшвырнула склянку и застыла, прижав ко рту руки, глядя перед собой расширенными глазами. Она напряженно прислушивается к тому, что совершается в ней, и зритель вместе с нею чувствует, как разливается у нее по жилам холод напитка; вот он пронзил ее сердце, она вздрогнула, руки и ноги налились свинцовой тяжестью. Медленно кружится она, из последних сил борясь с одолевающей тяжелой дремотой, с охватывающим ее сном…

Она подходит к постели и, поднявшись на пуанты, останавливается у колонны, не сводя глаз с балконной двери. Где-то там, в далекую Мантую скачет ее Ромео… В ней все напряжено, она, как натянутая струна. Это напряжение всех душевных сил,

собранность человека, совершающего подвиг.

Джульетта пошатнулась и упала на постель. Но снова и снова она собирает все свои силы, пытаясь встать, выпрямиться. Она, как растение к свету, тянется к балкону, куда ушел Ромео.

Последняя картина спектакля. Фамильный склеп Капулетти. Ромео поднимает тело уснувшей Джульетты, обнимает ее рукой свою шею, и она вся клонится к нему; ее сон блажен и безмятежен, будто она чувствует близость Ромео, его прикосновение.

В сцене с Парисом она, живая, казалась холодной и мертвой, а сейчас, в руках Ромео, кажется живой и теплой, хотя не размыкает глаз и не делает ни одного движения.

Очнувшись, Джульетта видит у своих ног мертвого Ромео. Она склоняется к нему, приподнимает его тело, прижимает к себе, гладит его волосы. Лицо ее почти не дрогнуло, ее горе так глубоко, что не находит внешнего выражения. Джульетте — Улановой ясно — она не может жить без Ромео, она тоже должна умереть. В ней нет и тени колебания, страха. Поражает какая-то деловитая поспешность в движениях ее рук, ищущих склянку с ядом, нащупывающих кинжал на поясе Ромео. Поднося к груди кинжал, она не выпускает руку Ромео. Она должна быть с ним всегда — в жизни и в смерти.

Так в исполнении Улановой тема любви и верности приобретает героическое звучание.

Уланова не только первая балерина, воплотившая образ шекспировской героини в балете. Она одна из лучших Джульетт мирового театра.

У Шекспира, когда Джульетта входит в келью Лоренцо, тот говорит:

> …Столь легкая нога
> Еще по этим плитам не ступала.
> Влюбленный дух, наверно, невесом,
> Как нити паутины бабьим летом.

О какой Джульетте можно сказать это с большим правом, чем о Джульетте Улановой? Кто еще может так воплотить «влюбленный дух» шекспировской героини, как делает это Уланова в сцене обручения или во время своего вдохновенного «бега» к Лоренцо?

В этой роли Уланова достигла беспримерной в балете «диалектичности», живого развития и изменения характера. В первых картинах она совсем девочка, подросток, шаловливый и ребячливый.

Передавая движение образа Джульетты от прозрачной чистоты первых эпизодов к трагичности последних сцен, Уланова все время следует за всеми нюансами и оттенками развития музыки Прокофьева, у которого грациозная и наивная тема Джульетты-девочки сменяется порывистой ритмикой, страстными, густыми тембрами любовных сцен. В последних картинах темы Джульетты приобретают скорбный, трагический характер.

После премьеры «Ромео и Джульетты» музыкальный критик И. Соллертинский в интересной статье говорил о том, что спектакль Лавровского несколько гуще, ярче по колориту, чем обобщенная, прозрачная музыка Прокофьева. В музыке нет пейзажа Италии, а в спектакле, в роскошных декорациях П. Вильямса, есть ее синее небо, солнце, яркость красок, пестрота живописных костюмов, пышность тяжелых тканей.

Образы балета приобрели реалистическое полнокровие, конкретность, в то время как в музыке дано, скорее, некое симфоническое обобщение характеров и чувств героев.

Уланова интуитивно ощутила природу музыки Прокофьева, хотя сначала во многом не принимала ее. Если постановщик, художник П. Вильямс, актеры были близки к красочному великолепию Веронезе и Тициана, то Уланова рисовала свою Джульетту в хрупких очертаниях Боттичелли. Она была ближе всех к стилистике Прокофьева. И это верно подметил Соллертинский, писавший, что ее «Джульетта романтизированная… Если Лавровский, хотя и не без насилия над музыкальным материалом, преодолел концепцию Сергея Прокофьева, Уланова всецело пошла за композитором».

Она была верна музыке Прокофьева. Ее упрекали в недостатке открытой страстности, пылкости, горячности… Но в этом же упрекали и Прокофьева. Благородно утонченная лирика его музыки сначала многим тоже казалась слишком сдержанной и бесстрастной.

Каким же пластическим «материалом» располагает Уланова в «Ромео и Джульетте», и как она трактует его?

Партия Джульетты действенна и очень велика по протяженности. Джульетта — участница и свидетельница всех важнейших событий драмы. Эта действенность роли потребовала от балетмейстера многообразия пластических приемов. Очень часто исполнительнице приходится сочетать танцевальные движения с чисто игровыми деталями, вся сила которых в жизненной, драматической убедительности. Например, самую первую свою сцену Джульетта начинает стремительными жете-ан-аван, то есть движениями, которые обычно встречаются в

вариациях, являющихся кульминацией партии или венчающих ее развитие. И сразу же сложные прыжковые движения сменяются чисто игровыми штрихами и приемами: Джульетта прыгает на колени кормилицы, щекочет ее, дразнит, шалит.

Большинство великих балерин с наибольшей полнотой проявляли свое дарование в сольном танце. Тальони запечатлевалась в сольных кусках «Сильфиды», когда она являлась Джемсу как призрак или неясная мечта. Эльслер ярче всего запоминалась в знаменитой качуче из «Хромого беса» или в сольной пляске Эсмеральды на площади. Павлова навсегда осталась в памяти людей в сольном танце «Умирающий лебедь».

Уланова с одинаковой глубиной раскрывается и в танцевальных монологах и в дуэтах, где пластическая красота соединяется с самыми разнообразными оттенками живого общения с партнером. Особенно ясно это проявилось в «Ромео и Джульетте», ибо новаторство балетмейстера с наибольшей определенностью сказалось, пожалуй, именно в построении танцевальных дуэтов.

В сцене расставания лирическое адажио насыщено моментами, когда Джульетта словно защищает Ромео от опасности, заслоняет его своим телом, когда она отбирает у него плащ и задергивает занавес у окна, чтобы не видеть свет, напоминающий о разлуке.

Это сочетание драматических мизансцен, мимических деталей с условными формами дуэтного танца, с большими танцевальными фразами Уланова делает единым и естественным. Она, как никто, умеет «растворять» в танце всевозможные детали игры, самые конкретные, психологические подробности. И в то же время находить внутреннюю целеустремленность самых условных, технически трудных движений.

Дуэты в «Ромео и Джульетте» — это образец психологического диалога в балете, где лицо и руки при самых сложных позах и поддержках не теряют правдивой, естественной выразительности.

Ромео поднимает Джульетту ввысь, а она протягивает руки к небу, словно моля благословить их любовь, или, нагнувшись к нему, пристально всматривается в его лицо, или простирает руки к окну, словно стремясь бежать вместе с ним в Мантую…

Знаменитая сцена обручения отнюдь не воспринимается как статичная пантомимная сцена. Это происходит потому, что здесь в медленно сменяющихся и статически фиксируемых позах повторяются почти все основные движения дуэтов Ромео и Джульетты; это те же, уже знакомые по сценам встречи у балкона, движения и позы, но только строго отобранные, благоговейно

«заторможенные».

Лавровский избегает деления сцен на мимические и чисто танцевальные. Он создает интересное развитие движения — часто, начинаясь совсем простым жестом, оно становится легким, блестящим, развивается в сторону чисто танцевальной сложности и снова кончается естественным, даже порой непривычным для балета жестом.

И здесь выявляется умение Улановой поэтизировать самые простые движения, например бег, шаг.

Продуманность, выверенность каждой детали — как протянуты во время бега руки, как откинут плащ и т. п. — все это и приводит к тому, что мы не только не ощущаем в беге Улановой никакого усилия, самого физического процесса бега, но он кажется нам легким и «нематериальным», как вздох, как полет мысли или воображения, преодолевающего расстояние, время, даже закон земного тяготения.

В «Ромео и Джульетте» танец развивается, подчиненный законам естественного возникновения, нарастания и развития человеческих чувств, и от этого он иногда выливается в неожиданные формы.

В сцене прощания, о которой уже было сказано, балетмейстер создает необычную форму, если можно так сказать, драматического, а не лирического адажио.

В картине на кладбище, когда Ромео поднимает высоко вверх на вытянутых руках тело Джульетты, несколько строго отобранных, по сути дела акробатических движений создают впечатление потрясающей трагической силы.

Лавровский сочетает, казалось бы, такие разнородные элементы, как акробатику, классический танец, скульптурно вылепленные мизансцены, чисто пантомимические штрихи.

Уланова делает все это единым, естественным, строгим по стилю пластическим языком, ибо всегда находит психологическую закономерность тех или иных приемов, внутреннюю оправданность самого неожиданного их сочетания.

Часто балетмейстер использует прием повторения одних и тех же танцевальных движений в контрастной эмоциональной окраске.

Уланова — Джульетта танцует свой первый дуэт с Парисом на балу беспечно, чуть насмешливо и в то же время чопорно. Для нее это танец этикета, а не свободное излияние чувства, у нее нет здесь внутреннего слияния, «созвучия» с партнером, чувствуешь, что для нее он просто учтивый кавалер, почтительно предложивший руку, а не возлюбленный, не друг. Уланова здесь выполняет авторскую ремарку из прокофьевского сценария

балета: «Джульетта танцует с Парисом церемонно и равнодушно».

В третьем акте звучит та же музыка, повторяется тот же рисунок танца, но воспринимается он совсем по-иному. Уланова повторяет те же движения, но как бы «сомнамбулически», трагически безучастно.

В эпизоде расставания Ромео и Джульетта повторяют в другом ракурсе некоторые движения и позы из сцены обручения, и, вкрапленные в эту экспрессивно-драматическую картину, они звучат совсем но-иному, в них появляется оттенок горестного недоумения — Ромео и Джульетта словно вспоминают свое обручение, спрашивают: за что, почему хотят разрушить их священный союз?

Этот прием «повторяемости» Уланова использует до конца, выражая в одном и том же движении самые различные чувства и состояния, вкладывая в него любые «подтексты».

Первую картину Джульетты-девочки она заканчивает вопрошающим жестом трепетного недоумения и ожидания. И тот же недоуменный жест в конце сцены бала, после встречи с Ромео, наполнен совсем другим смыслом.

С радостным любопытством и смущением смотрится Уланова в зеркало в первой картине и скорбно, как будто не узнавая, вглядывается в свое отражение в последнем акте. Тогда она стремительно отвернулась, спрятала в ладони вспыхнувшее от удовольствия лицо. Теперь порывисто отшатывается, закрывается руками, словно увидела мертвенно бледное привидение, ощутила могильный холод склепа.

Лавровский утверждает в этом спектакле особое искусство «пластической паузы», если можно так выразиться.

Вот Джульетта быстро оборачивается к Парису и останавливает его поцелуй отстраняющим жестом руки, — долго длится пауза, исполнители застывают, не меняя поз, наполненных глубочайшим напряжением, огромной внутренней экспрессией.

Вот Джульетта после трагических кружений и взлетов своего танцевального монолога пьет снадобье. И снова неподвижность, пауза, смотрят перед собой остановившиеся глаза Улановой, идут гениальные такты музыки, отсчитывающие секунды, по напряжению равные годам, секунды, в которые люди проживают целую жизнь.

Таких пауз в «Ромео и Джульетте» немало. О некоторых драматических актерах говорят, что они «в совершенстве владеют искусством драматической паузы». Про Уланову можно сказать, что она в совершенстве владеет особым искусством «пластической паузы», делая ее одним из выразительнейших средств, рисующих образ.

В истории балета имя лучшей балерины эпохи почти всегда связывается с ролью, воплотившей все особенности современной хореографии.

«Символ» Тальони — Сильфида, с именем Гризи навсегда связана Жизель, с Павловой — «Умирающий лебедь».

С именем Улановой связываются два течения в хореографическом искусстве — «Жизель» и «Лебединое озеро», с одной стороны, «Ромео и Джульетта», «Бахчисарайский фонтан» — с другой. Жизель и Джульетта стали постоянными «спутницами» балерины, она танцует эти партии наиболее часто, именно в них она покорила мир во время зарубежных гастролей.

Говоря о выступлениях Улановой в «Жизели» и «Ромео и Джульетте», спектаклях противоположных принципов, премьеры которых разделены сроком без малого ста лет («Жизель» — 1841 г., «Ромео и Джульетта» — 1940 г.), часто называют ее тончайшей психологической актрисой. Михоэлс писал о «психологической мощности ее исполнения». Но своеобразие ее психологизма в том, что она умеет отобрать только самые существенные черты характера и внести их в танец, нигде не нарушая его стройной гармонии. Именно поэтому «психологизм» Улановой оказывается одинаково органичным и для «Ромео и Джульетты» и для старинной «Жизели».

Уланова глубоко постигает содержание, внутренний смысл различных направлений хореографического искусства. Романтический балет с особой силой утвердил принципы танцевальности, в этом его нетленная ценность. И Уланова бережно подхватывает и развивает самое лучшее, что есть в романтическом балете, — его образную танцевальность, она ищет, а порой и углубляет, расширяет мысль, лежащую в основе вдохновенных танце-вольных композиции.

Как никто, Уланова поняла смысл творческой реформы, произведенной в балете такими спектаклями, как «Бахчисарайский фонтан» и «Ромео и Джульетта». Но всем своим артистическим существом она чувствует, что психологическая конкретность, реалистическая достоверность не должны противоречить самой природе хореографического театра, вот почему она все «превращает» в танец, танцевально интерпретирует все самые простые движения, пробеги, позы, мизансцены, близкие к природе драматического театра.

Во всей строгости и точности воспроизводя танцевальный текст и стиль старинной, романтически-условной «Жизели», Уланова не изменяет своему всегдашнему стремлению к правде, психологической глубине, а, играя реальные страсти и ситуации «Ромео и Джульетты», остается верна стихии танца, своему

призванию классической балерины.

Глубочайший и утонченный танцевальный психологизм Улановой составил новую эпоху в истории хореографического искусства.

ЗОЛУШКА

Сказка о Золушке давно привлекала внимание балетного театра.

В 1870 году Большой театр предложил П. И. Чайковскому написать музыку к балету «Сандрильона», но этот замысел не осуществился.

В 1893 году на подмостках Мариинского театра шел балет «Золушка», сочиненный М. Петипа, Л. Ивановым, Э. Чекетти на музыку Б. Шеля. Но этот довольно эклектичный спектакль носил традиционно дивертисментный характер, а исполнительница заглавной партии итальянская балерина Пьерина Леньяни поражала главным образом виртуозной техникой.

В 1938 году М. Фокин поставил «Золушку» на музыку Ф. д'Эрланже в лондонском «Ковент-Гарден».

«Золушка» С. Прокофьева (либретто Н. Волкова), по словам самого композитора, «написана в традициях строго классического балета. В ней много вариаций, па-де-де, три вальса, адажио, гавот, мазурка».

Прокофьев в этом произведении действительно следует лучшим традициям русской балетной музыки, партитура «Золушки» отличается подлинной танцевальностью, мелодичностью, классические балетные формы сочетаются с «вальсовой стихией», столь характерной для русских балетов. Но самое главное заключается в том, что Прокофьев стремился как можно человечнее раскрыть темы старой сказки. «Самую Золушку я вижу не только как сказочный персонаж, но и как живого человека, чувствующего, переживающего и волнующего нас», — писал композитор.

Этот замысел делает понятным, почему с самого начала композитор намечал для исполнения главной роли именно Уланову.

Во время работы над партией Золушки (постановщик спектакля Р. Захаров) перед Улановой стояли сложные и своеобразные задачи. Нужно было найти свою тему, свое толкование образа, потому что Уланова не могла примириться с пассивной «страдательной» ролью Золушки в сказке, для которой пришедшее счастье — неожиданное благодеяние, «дар свыше». В каждом эпизоде и сцене актриса искала возможность показать, что не случайность, не подарок судьбы приводят Золушку к счастью, что оно завоевано ее терпением и мужеством.

Тему старой сказки о Золушке Уланова вслед за композитором переводила в серьезный, философский план. В

этой роли она снова утверждала душевную силу человека, умеющего жить своим внутренним миром, быть выше самых тяжелых жизненных обстоятельств.

Вторая задача и трудность состояли в том, что Золушка центральный образ сказочного спектакля, именно с ней происходят все превращения и чудеса, а действует, раскрывается этот сказочный образ больше всего в самых реальных обстоятельствах и эпизодах. Было необходимо в пластике, в манере поведения, в «тональности» танца сохранить цельность образа, объединить во внутреннем единстве реально-бытовой и сказочный облик Золушки.

«Сказка о Золушке была моей любимой сказкой с детства. Мне нравилась эта добрая, веселая, безобидная девушка. Для меня Золушка — это совокупность всего хорошего, что есть в человеке».

Эти простые слова Улановой очень точно определили существо образа, который она создала в балете С. Прокофьева.

«Добрая, веселая, безобидная девушка», — говорит Уланова о Золушке. «Веселая» — это, пожалуй, нельзя сказать ни об одной героине Улановой. А ее Золушка трогательна именно тем, что и самые горькие минуты не теряет внутренней радости, всегда остается «доброй, веселой, безобидной». Причем «веселость» Золушки нигде не выражалась Улановой впрямую, она была в этой роли очень «тихой», задумчивой, малоулыбчивой, но в самой ее грусти был немеркнущий свет. Уланова создает образ сироты, избегая при этом малейшей доли сентиментальности, нигде «не жалея себя», не подчеркивая печального положения своей героини. Золушка Улановой как будто и не тяготится своей непосильной работой, она все делает тщательно, с пылом настоящего трудолюбия.

Раскрывается занавес. Золушка сидит у камина и чистит огромные, закопченные горшки. Она делает это добросовестно, с самозабвенным усердием. Дышит на стенку горшка, затем тщательно протирает его тряпкой и, чуть отодвинув от себя, наклонив голову, с наивным удовлетворением любуется результатом своей работы.

Наблюдая за тем, как играют и наряжаются ее сестры, Золушка, стараясь никому не попасться на глаза, пробирается вдоль стены к своему месту у очага и по дороге, не глядя, привычным движением смахивает пыль, что-то вытирает… Ее руки вечно озабочены, деятельны, хлопотливы, каждую секунду они привычно ищут себе работы, кончив одно дело, сразу же тянутся к другому. В этой роли руки Улановой живут в особом ритме озабоченности, хлопотливом и деловитом.

В Золушке Улановой нет и тени зависти. Не смея подойти близко, она исподтишка наблюдает, как учатся танцам сестры, как примеряют они бесчисленные наряды и украшения. Золушка не испытывает чувства обиды, она искренне восхищается и радуется возможности видеть, пусть даже издали, такие прекрасные и забавные вещи, часто заливается смехом. Она стоит, притаившись, за креслом, и из-за его высокой спинки видны только ее широко раскрытые, любопытные детские глаза: она затаила дыхание, поднялась на цыпочки, чтобы получше все рассмотреть.

И, несмотря на то, что Золушка не смеет приблизиться и прикоснуться ко всем этим восхитительным вещам, она получает от них гораздо больше удовольствия и радости, чем ее капризные, надутые, вечно недовольные сестры. Но Золушка ни на секунду не забывает о необходимости прятаться, не попадаться на глаза, не вылезать из своего уголка.

Когда ее толкают, задевают, задирают сестры, она не сердится, не плачет, только по привычке зажмуривает глаза да втягивает голову в плечи. Она относится к этому с простодушным, «стоическим» спокойствием. Когда мачеха обнаруживает на комоде еще нестертую пыль и в ярости топает ногами, Золушка — Уланова в ответ кивает головой, словно спешит успокоить мачеху, говоря: я понимаю, что вы хотите, сейчас все будет сделано. Она охотно готова сделать все, что в ее силах, всякое приказание воспринимает без тени раздражения. У нее ясная улыбка, спокойное лицо, в моменты обиды оно выражает скорее недоумение, чем печаль.

Вот Золушка Улановой кончила уборку, она одна в огромной комнате. Девушка ищет, чем бы заняться, ей скучно, именно скучно, а не грустно. Она сама как бы не ощущает своего одиночества, просто думает, какое бы найти себе занятие, а мы, глядя на нее, понимаем, как, в сущности, она одинока, как безрадостен ее короткий детский досуг.

И вдруг лицо ее освещается улыбкой — она достает из-под тюфячка портрет матери, любуется им, гладит рукой. И вот она уже счастлива.

Вошедший отец тихо дотрагивается до ее плеча. Она пугается, отшатывается, пряча портрет за спину. Увидев, что это отец, успокаивается, но все-таки отходит от него, смотрит недоверчиво и выжидательно. И только потом, когда видит, что он плачет, подбегает к нему, ласкает и утешает.

На первых представлениях Уланова сразу подбегала к отцу, а затем на одном из спектаклей, наоборот, отошла, возникла пауза настороженности, и этот штрих сразу углубил образ, рассказав о

том невольном отчуждении, внутреннем разрыве, который произошел у Золушки с отцом после его новой женитьбы. Она смотрит на него, не зная, как теперь к нему относиться, можно ли показать ему портрет матери, заговорить о ней.

В доме есть только одно место, откуда ее не гонят, — у громадного камина, где прямо на пол брошен ее маленький тюфячок. Золушка — Уланова любит этот свой уголок, он по-настоящему «обжит» ею, это ее мирок, здесь тщательно спрятаны ее старая кукла и самая дорогая на свете вещь — портрет матери… Трудно и одиноко жить бедной Золушке, но она не привыкла отдаваться своим печалям, ей некогда плакать и жаловаться. И зритель сочувствует ей тем больше, чем меньше она жалеет сама себя. В ней даже есть какое-то спокойное удовлетворение от сознания того, что она делает все, что в ее силах. Никакие разочарования и обиды не могут убить ее неизменного доверия и доброжелательства к людям, она инстинктивно тянется к ним, ищет их дружбы, с удовольствием помогает сестрам, оправляет их нарядные платья, стремится всем, чем только может, быть полезной.

Вот одна из сестер демонстрирует ей свой новый наряд, и Золушка счастлива, что к ней обратились, заговорили с ней, заметили ее присутствие. Она искренне восхищается красотой сестры, любуется ее нарядом. А та вдруг показала язык и с хохотом убежала. Золушка смутилась, растерянно опустила голову, на лице ее мелькнула тень обиды. Но это только на секунду. В то же мгновение она подбегает к окну и приветливо машет отъезжающим на бал сестрам и мачехе.

И, глядя на нее, ясно видишь, что можно ее обижать, но нельзя унизить, невозможно отравить ее душу страхом, злобой и завистью.

Не только в счастливом финале, но всей своей жизнью на сцене, даже в самые горькие минуты, Золушка Улановой утверждает торжество человеческой чистоты над злобой, эгоизмом и надменностью. Это торжество — в спокойном достоинстве ее Золушки, в светлой ясности ее души. И именно этот несокрушимый покой, доброжелательство, терпеливое, уверенное ожидание хорошего больше всего раздражают мачеху и сестер. Их приводит в неистовство эта непонятная им, обезоруживающая сила доброты и терпения. Если бы Золушка плакала, сердилась, старалась отомстить, они бы успокоились и не приставали к ней так часто и назойливо. Их злобное желание причинить ей неприятность выглядит жалким рядом с той энергией доброты, которая живет в сердце Золушки.

Вот она провожает из комнаты нищенку, которой отдала свой

кусок хлеба, заслоняет ее от мачехи и сестер, и ясно, что она не даст ее в обиду. Незаметно отдав нищенке хлеб и проводив ее, Золушка — Уланова возвращается, лукаво улыбаясь, чуть припрыгивая, очень довольная тем, что сумела скрыть все это от глаз сестер и мачехи.

Вот мачеха разорвала портрет ее матери. Уланова быстро собирает обрывки, пытается сложить их, не обращая внимания на разъяренную мачеху. И чувствуется, что никакие побои и угрозы не смогут заставить Золушку прекратить это занятие.

…Уехали сестры. Золушка одна в пустой комнате. Но она не предается унынию, а создает себе подобие праздника усилием своего воображения, своей детской фантазии, пытается представить себе, что происходит на балу. Золушка берет оставленное на кресле платье, играет бумажным веером, кружится в танце, почтительно приседает перед шваброй. Запыхавшись, присаживается на кресло, задумчиво опускает руки; веер и платье скользят и падают на пол. Наряды не долго тешат ее воображение, она мечтает о чем-то другом, гораздо более значительном и загадочном. Золушка снова кружится в легком танце, а ее мечтательно-сосредоточенные глаза видят перед собой какие-то неведомые, радужные и светлые чудеса. Внутренним взором своим она видит и заставляет увидеть зрителя еще нечто более прекрасное, чем все пиротехнические и декоративные эффекты, фейерверки, движущиеся панорамы, сверкающие фонтаны, которые поражают в этом пышном спектакле. И когда по мановению волшебного жезла доброй феи все это разворачивается перед глазами Золушки, ощущение сказочного чуда передается еще сильнее в удивлении Улановой, в ее почти испуганном и благодарном восхищении, чем во всех великолепиях балетной феерии, в самой наглядности театральных эффектов и превращений.

В эпизоде встречи Золушки с феями Весны, Лета, Осени и Зимы Уланова полна счастливой растерянности и благодарности. Красота природы, которая раскрывается перед Золушкой, радует и волнует ее. Это ее мир, понятный и близкий. И к сказочным феям, олицетворяющим силы природы, она относится так просто и приветливо, словно это ее родные любимые сестры. Они приносят ей чудесные дары, и Уланова оттеняет здесь не столько восхищение Золушки, получившей прекрасный наряд, украшения, хрустальные башмачки, сколько глубину ее благодарности.

Стремительные, быстрые верчения Улановой воспринимаются как вспышка бурной радости, которую уже не сдерживают робость, страх, и, когда, кончив танец, она склоняется перед феей, то кажется, что она прячет в ладонях смеющееся,

возбужденное и раскрасневшееся лицо.

Так эта сцена, которая могла бы стать внутренне статичным, хотя и блестящим балетным дивертисментом, наполняется человечным психологическим содержанием.

Мы воспринимаем танцы Весны, Лета, Осени и Зимы как бы через восприятие Золушки — Улановой, они не ощущаются нами как отдельные балетные номера, а становятся образным выражением, раскрытием ее внутреннего мира.

Актриса проникла в замысел композитора, постигла внутренний смысл этого как будто дивертисментного куска. Эпизод с временами года нужен Улановой, так как в нем раскрывается первооснова образа — ничем не замутненное, чистое жизнелюбие, тяготение к настоящей, а не мишурной красоте жизни.

Если по поводу первых спектаклей «Золушки» писали, что скромная Уланова теряется в этом пышном, громоздком, фееричном спектакле, то потом, постепенно глубина ее внутренней жизни сделала образ таким масштабным, что никакие излишества балетной роскоши уже не могли заслонить его.

Несмотря на крайнюю скромность и хрупкость, Золушка Улановой приобрела черты спокойного величия — оно в полноте и богатстве ее внутренней жизни, в ее цельности, достоинстве, в глубине и масштабности ее актерских решений.

Интересно поставлен Захаровым «звездный вальс» в финале первого акта. Несколько кавалеров, одетых в темные костюмы, сливающиеся с бархатом занавеса, поднимают Золушку высоко в воздух, создавая иллюзию полета. Чувствуется, что у Золушки — Улановой перехватывает дыхание, что у нее замирает дух от радостного и удивительного ощущения. Она делает руками движение, будто инстинктивно ищет опоры. Кажется, что земля и звезды, весь мир кружится у нее перед глазами. Устремленность всего ее тела, движения рук, выражение чуть побледневшего испуганного и счастливого лица передают зрителю ощущение полета.

Появившись во дворце принца в воздушном и сверкающем наряде сказочной принцессы, Золушка Улановой не перестает быть застенчивой и скромной. В ней нет внешнего оживления, внешних проявлений веселья и радости, она потрясена случившимся, замирает от восторга, созерцая дворцовое великолепие. Иногда она слабо улыбается и закрывает глаза, словно ее ослепляют все эти сверкающие огни, словно у нее кружится голова от движения, шума, мелькания лиц, яркости красок.

И есть в ней даже тень какого-то страха, — а не сон ли все

это, может быть, все сейчас исчезнет?.. Она впитывает, вбирает в себя всю красоту, все формы и краски, стараясь запомнить увиденное навсегда, потому что думает, что такой праздник не повторится больше в ее жизни. Поэтому она мало смеется, совсем не занята собой и своим успехом на балу — ей не до этого, только бы успеть все разглядеть, все унести в своем сердце. Она совсем не кокетничает, не улыбается гостям, только танцует, танцует без конца, упоенно, неутомимо, с наслаждением, пьянея от музыки и движения, изливая в танце всю свою переполненную счастьем Душу.

Она танцует именно от полноты души, от полноты счастья, и все ее вариации, адажио и соло кажутся единым, глубоким вздохом человека, который счастлив до конца, до блаженных слез, до сжимающего сердце томительно-сладкого волнения.

Но самое большое чудо для Золушки — это встреча с принцем. Когда он на коленях протягивает ей корону, прося ее быть его невестой, она делает протестующий жест рукой, как бы говоря: этого не может быть, я не достойна такой чести, такой любви…

В финале сцены на балу Золушка начинает испытывать смутное чувство беспокойства, сначала едва заметное, но растущее с каждой секундой. Золушка Улановой не забыла об условии, не спохватилась, нет, она все ясно помнит (иначе и быть не могло у такой аккуратной, до наивности исполнительной девушки), только хочет до последней секунды оттянуть уход, продлить свой праздник.

И в сцене с часами она полна тревоги, кажется, что это царапающая, лязгающая, неумолимая «музыка времени» мучит ее, преследует напоминанием о суровом долге. Она бежит по кругу среди маленьких серых гномов, несущих цифры часов, и, увидев того, кто несет роковое число двенадцать, бросается к нему, умоляюще протягивает руки, торопливо следует за ним, словно наивно и сбивчиво уговаривая помедлить, подождать. И вместе с тем во всех ее движениях нет резкой порывистости, отчаяния, она в глубине души сознает, что все это напрасно, что времени не остановить и что надо примириться с необходимостью покинуть дворец. Золушка как будто чувствует неизбежность того, что должно быть, и покоряется этой неизбежности. От этого в ее движениях нет суетливости, разорванности, досады. Она пробует задержаться, но, увидев, что это невозможно, мужественно выполняет обещание, данное фее.

В этом опять-таки проявляется сила Золушки — Улановой, сохраняющей свой светлый разум и достоинство в самые тревожные моменты жизни.

Уланова как бы «философски» осмысляет этот кусок трагической музыки Прокофьева, не подчиняется сумятице и пронзительной настойчивости ее диссонансов, словно борется с тем смятением и страхом, которые она вызывает, побеждает жестокую тему неотвратимости своей внутренней спокойной силой и цельностью.

Вся роль Золушки у Улановой светлая, даже все ее печали «светлы». Может быть, это единственная ее роль, в которой нет и тени скорби.

В последней сцене, очнувшись от сна, она видит знакомые стены такой неприветливой комнаты и понимает, что сказка кончилась, что уже никогда не вернется к ней сияющий праздник. Но опять-таки у Улановой даже здесь нет горечи разочарования, тоски, нет, она и это печальное пробуждение, возвращение к действительности воспринимает с мудрым в своем простодушии спокойствием и сразу же находит утешение в воспоминаниях. Она живет не сожалением, что все это кончилось и прошло, а радостью при мысли о том, что все это было — и праздник, и начало любви, и сияние чуда. Радость воспоминания оказывается сильнее горечи настоящего.

Она кружится легко, неслышно, скользит без всяких усилий, танцует, если можно так сказать, «тихонько», «вполголоса». Уланова умеет танцевать «задумчиво», делать пируэты, будучи всем существом своим погруженной в воспоминания, улыбаясь каким-то своим мыслям. Она танцует как бы «для себя», так же легко и естественно, как иногда люди, задумавшись, негромко напевают полюбившуюся мелодию. Танец ее льется непринужденно, линии возникают и исчезают, как отражение светотени захвативших ее мечтаний и мыслей, настроений и воспоминаний.

Когда принц, разыскивая таинственную красавицу, примеряет потерянную ею хрустальную туфельку на ноги ее сестер, она стоит в стороне, подавленная страхом и стыдом, — что, если найдут у нее вторую туфельку, ведь принц рассердится и рассмеется, узнав свою принцессу в ней, в замарашке. Ведь не может же он и в самом деле любить ее — Золушку…

Мачеха хватает ножницы, чтобы подрезать свои слишком большие ноги, Золушка в испуге бросается к ней, умоляя не делать этого, не калечить себя… и нечаянно роняет туфельку, спрятанную на груди. В смятении, страхе она закрывает лицо руками, опускается на колени в ожидании страшного наказания. Она готова его безропотно принять, вся ее смиренно склоненная фигура проникнута сознанием своей тяжкой вины и раскаянием — ведь она ввела всех в заблуждение, всех обманула, явившись на

бал в облике принцессы.

Когда принц поднимает ее и с любовью открывает ее лицо, она долго смотрит ему в глаза, оглядывается на окружающих, не веря всему происходящему, и наконец убедившись, что свершилось чудо, началась для нее новая жизнь, — вся как бы растворяется в своем счастье, сразу же забывает горькое прошлое, одиночество и обиды. Все это ушло, исчезло, развеялось без следа. Она не помнит зла, не будет мстить мачехе и сестрам. Она сейчас не видит их, никого не видит, кроме принца. Уланова передает это в своем мгновенном отключении от всего окружающего, в том, как она сразу перестает слышать, замечать и видеть все, кроме принца. Кажется, что она из темноты попала в яркий луч света, который ослепил ее, ошеломил своим сиянием.

В финале ее поднимают высоко в воздух, и плавные, медленные движения ее рук струятся, как выражение торжественной благодарности за безмерное счастье. И весь обычный балетный апофеоз освещается этим внутренним смыслом, этим выражением благодарности людям и феям, земле и небу, принцу и нищенке за все чудеса, за все добро и радость жизни.

Золушка Улановой совсем не жалкая, не бедненькая, у нее много богатств — деятельная и добрая воля, умение радоваться каждой малости, — и когда на нее «сваливается» неожиданное счастье, оно кажется естественной наградой за то, что ей никогда и в голову не приходило жаловаться и грустить, за то, что всегда она была занята делом, за то, что с таким удовольствием отдала свой хлеб нищей и смело защитила ее от злых сестер и мачехи.

И в этой роли Уланова проявляет точное чувство стиля. Даже танцуя с таким прозаическим аксессуаром, как метла, она придает танцу изящество, которое в природе музыки, в стиле старинной сказки Перро. Какие бы простые бытовые действия ни совершала ее Золушка вытирает ли она пыль, подметает пол, несет тяжелую корзину с углем, — она при всей реальности, правдивости не теряет в них грации и музыкальности. Поэтому и кажется совершенно естественным то, что эта девушка, только что озабоченно стиравшая пыль со старинного комода, потом взлетает к звездам, кружится в легком вальсе с принцем.

У Улановой нет никакого разрыва между бытом и сказкой, между жизнью и фантазией, одно естественно переходит в другое, сливаясь в гармонию правды и вымысла. Это соединение изящества и простоты есть и в ее внешнем облике: две девичьи косы, серенькая шифоновая туника, с маленьким туго зашнурованным корсажиком.

Трактовка Улановой партии Золушки становится особенно

ясной в сопоставлении с исполнением той же партии М. Семеновой и О. Лепешинской. Семенову и в этой роли не покидало гордое величие, патетический размах. Она появлялась на балу в треуголке, в фижмах, и в блистательном триумфе ее Золушки было почти грозное торжество справедливости.

О. Лепешинская соединяла яркое волевое начало с детской непосредственностью, озорством и живостью.

Золушка Улановой — взрослее, ее детская импульсивность, столь яркая и острая у Лепешинской, заторможена мудростью, осторожностью уже много терпевшего и вытерпевшего сердца.

Надо сказать, что Уланова вступила в спор со всем строем спектакля, в котором были излишняя пышность, несколько громоздкая помпезность постановки и оформления П. Вильямса. Пожалуй, сказочный мир в этом балете был увиден не глазами Золушки, для нее он был слишком блестящ и поэтому холоден.

Известно, что Прокофьев не мог согласиться с изменениями, внесенными в оркестровку, придавшими музыке более громкое и «густое», «нарядное» звучание. Вот так же излишне пышно было «оркестровано» и танцевальное действие этого спектакля.

Стремление к внешней пышности и нарядности противоречило стилю музыки Прокофьева, о которой Б. Асафьев писал: «Везде и всюду одно — чувство и характер — вне декоративности, вне орнаментальной пышности».

Уланова, больше чем кто-либо в спектакле, оставалась верна прозрачности и лаконичности прокофьевской музыки. Психологическая сложность созданного Улановой образа тоже исходит из музыки Прокофьева, дающего многоплановую характеристику Золушки, состоящую из трех основных тем: чуть жалобная, печальная, минорная мелодия, звучащая в самом начале балета; хрупкая, прозрачная тема, которую сам композитор определяет — «Золушка чистая и мечтательная»; и, наконец, последняя счастливая, свободная тема, венчающая балет.

Партия Золушки начинается не с танца, а с больших мимических игровых сцен. Роль имеет не танцевальную, а пантомимическую экспозицию. Это требует от исполнительницы незаурядного актерского мастерства, только с его помощью может быть сделана убедительная «заявка» на образ. Забитая, застенчивая Золушка не «имеет права» на танец, пока на сцене мачеха и сестры. Она начинает танцевать, оставаясь одна, — только тогда возможно лирическое излияние, раскрытие чувств, то есть танец.

В первом акте у Прокофьева много кусков музыки с гротесковым рисунком, острым ритмом, и Уланова мягко

подхватывает эту стихию насмешливости, ее Золушка ко многому относится слегка юмористически. Даже огорчение от того, что бал ей недоступен, не гасит в ней слегка насмешливого отношения ко всей суете сестер и мачехи.

Юмор, ощущение милого озорства, игры есть и в том, как Золушка Улановой «рядит» швабру, делает ей церемонные реверансы. Есть он и в танце, который начинается с вальсовых движений, а кончается бурным аллегро, изобилующим сложными прыжковыми движениями. И в этом технически трудном танце Уланова «арабески с метлой» проделывает чуть иронически, соединяя задумчивость, мечтательность с улыбкой, светлым юмором.

В сцене с феями Золушка начинает свой танец уже после танцев всех фей, точно так же, как в первом акте сначала перед ней танцевали сестры. Героиня вступает в действие только после того, как мы восприняли ее окружение, обстановку. В первой картине она «решилась заговорить полным голосом» (то есть начать танец), когда осталась одна; в картине с феями — только в ответ на их доброту, только затем, чтобы выразить переполняющую ее благодарность.

Но по мере того как сказка со всеми ее чудесами вступает в свои права, партия Золушки приобретает все большую полетность и воздушность.

Воздушен выход Золушки в вальсе звезд, она летит от задника на самую рампу в широких жете и замирает на руках подхвативших ее кавалеров. И в финале они стремительно несут ее в глубь сцены, создавая впечатление, что она улетает, уносится ввысь.

Появившись на балу, Золушка в ритме вальса танцует с каждым из восхищенных ею иностранных принцев. И здесь есть воздушные поддержки: когда один кавалер «передает» ее другому, создается впечатление, что она перелетает по воздуху, — для всех здесь она таинственное, неизвестно откуда появившееся видение, прекрасная мечта.

Я уже говорил о том, что в своем поведении на балу Уланова сохраняет застенчивость. И вместе с тем кажется сказочно прекрасной, мы воочию видим «чудо преображения». Как всегда, секрет в характере пластики, танца. Если в первой картине в Золушке Улановой была детская угловатость, легкая «неуклюжесть», то здесь этой краски нет, все движения становятся плавными, мягкими, особенно легкими, отсюда и возникает эффект преображения. Вся партия развивается от конкретности живых, почти жанровых черточек к воздушно-поэтическому рисунку милой и доброй феи, бедная «замарашка» постепенно

преображается силой счастья и любви, становится сказочным существом.

Уланова, как всегда, добивается цельности образа, гармонически соединяя реальное и сказочное, «бытовое» и условное, объединяя в едином стиле и легкую гротесковость танца с метлой, и акробатику «звездного вальса», и воздушность адажио с принцем, и детали многочисленных пантомимных сцен.

В трудной вариации, состоящей из цепи прыжков и верчений без остановок и акцентов, Уланова тоже подчеркивает ее воздушный характер, радость словно поднимает Золушку над землей.

В адажио с принцем встречаются те же движения, что были в вариации, только теперь Золушка исполняет их вместе с партнером, тема возникающей любви переплетается с темой веселья, радости, которой Золушка делится с принцем.

С. Прокофьев говорил о своей работе над музыкой «Золушки»: «…я стремился к тому, чтобы в танцах раскрылась поэзия любви Золушки и принца, являющаяся центром сюжета и музыкальной канвы».

Уланова танцует адажио с принцем с такой наполненностью, что оно становится центром спектакля, одним из самых значительных и поэтичных его моментов.

После адажио начинается общий вальс. Золушка и принц включаются в него, так что их кода совпадает с общим танцем, из которого выделены их сольные куски.

Партия Золушки технически трудна, она изобилует трудными мелкими и прыжковыми движениями, но в ней нет специальных выходов, подчеркнутой подачи сольных мест, все как бы рождается из общего танца и растворяется в нем (пример — третий акт). Такой характер партии соответствует характеру героини, который Уланова делает олицетворением скромности.

В «Золушке» состоялась вторая встреча Улановой с музыкой Прокофьева. Балерина уже сжилась с необычными, сложными ритмами композитора, с его своеобразной гармонизацией. Казалось бы, «акварельный», задумчиво «заторможенный» танец Улановой далек от импульсивных и острых ритмов Прокофьева. Но это кажется только при самом поверхностном взгляде. Уланова глубоко и по-своему чувствует музыку великого советского композитора. Многие исполнители больше всего ощущают и передают резкую необычность, властное своеобразие ритмов Прокофьева, недостаточно чутко улавливая его исключительное мелодическое богатство. Уланова танцует прежде всего мелодию Прокофьева, нигде не разрывая ее преувеличенной ритмической акцентировкой. Именно в

мелодической стихии Прокофьева она находит ту задушевность, которая делает его истинно русским композитором, ибо «Ромео» и «Золушка» написаны русским художником, по-своему увидевшим образы мирового искусства.

В этой связи вспоминаются слова Арама Хачатуряна на обсуждении спектакля: «Недавно А. Пазовский в беседе с артистами Большого театра сказал: „Пойте так, как танцует Уланова“. Эти слова я вспомнил на спектакле „Золушка“…»

Замечательный композитор приводит слова выдающегося дирижера, им обоим, прежде всего, дорога музыкальность танца Улановой, именно поэтому он так волнует их.

Прокофьев с горечью говорил, что очень долго ему отказывали в лирике, не признавали у него лирического дарования, видя в его творчестве только иронию, остроту комического или трагического гротеска.

А между тем Прокофьев искренний, проникновеннейший лирик. Но лирика эта особого рода — в ней есть лаконизм, скрытность, полное отсутствие внешнего пафоса, преувеличенной; горячности. Все сдержанно и целомудренно, иногда до суровости, до жесткости. Интересно, что сам Прокофьев, исполняя свои произведения, часто трактовал их как лирик, гораздо мягче и лиричнее, чем другие исполнители.

В статье «О пианистическом искусстве Прокофьева» музыковед Л. Гаккель пишет: «Многие еще и поныне представляют себе Прокофьева-пианиста колючим, сухим, резким, непрерывно акцентирующим…

Поэтому подлинным открытием для советской аудитории 20-х годов было знакомство с исполнительским искусством композитора во время его первой гастрольной поездки по СССР. Перед слушателями появился живой автор, проникновенно и нежно игравший свою „сухую“ и „прозаичную“ музыку.

Для нас, молодых музыкантов, таким открытием Прокофьева-исполнителя стали сейчас его грамзаписи. Вначале мы внутренне сопротивляемся тому, что слышим: ведь это чистый лирик! Но затем, уже поверив Прокофьеву-лирику, начинаем сопротивляться Другому: „традиционным“ взглядам…»

Без преувеличения можно сказать, что выступления Улановой в балетах Прокофьева сильно способствовали разрушению «традиционных» взглядов на его музыку, неоднократно «обвиненную» в сухости, резкости, «формализме».

Своеобразная строгость лирики Прокофьева близка характеру лирического дарования Улановой. В ее танце тоже всегда присутствуют сдержанность, благородная скрытность чувств. Поэтому ей удалось в своем танце раскрыть кристальную чистоту

прокофьевского лиризма, обнаружить скрытую в его музыке человечность и задушевность.

Творчество выдающейся балерины оказалось «созвучным» искусству Прокофьева в самом глубоком и значительном смысле. Недаром композитор высоко ценил искусство Улановой, отмечая, прежде всего, его высокую интеллектуальность: «Она — гений русского балета, его неуловимая душа, его вдохновенная поэзия… во всех созданиях Улановой вы почувствуете ее острый, пытливый, проникновенный ум…»

После Джульетты С. Прокофьев написал для Улановой «Золушку» и «Каменный цветок», хотел написать балет на сюжет «Каменного гостя» и предназначал ей роль Доны Анны.

Исследователь творчества Прокофьева М. Нестьев справедливо замечает: «Опыт балетной интерпретации „Ромео“ и „Золушки“, опыт работы оперных коллективов над „Войной и миром“ показал, что чем глубже вникают исполнители в эту музыку, тем более влюбляются в нее, познавая ее человечность и волнующий жизненный смысл. Горячо убежденный артист-интерпретатор, оживляя талантливое творение автора, покоряет аудиторию, внушает ей любовь к новому искусству. Так именно благодаря усилиям выдающихся мастеров Большого театра становится любимым в наши дни балет „Ромео и Джульетта“».

Да, становятся любимыми балеты С. Прокофьева «Ромео и Джульетта», «Золушка». И в этом немалая заслуга вдохновенной исполнительницы главных партий этих балетов — Улановой.

ПАРАША

Создатели балета «Медный всадник» — композитор Р. Глиэр, либреттист П. Аболимов и постановщик Р. Захаров — своим спектаклем стремились как бы повторить слова Белинского о великой поэме Пушкина: «…признаем мы торжество общего над частным, не отказываясь от нашего сочувствия к страданию этого частного».

Музыка Глиэра служит основой для создания балетной эпопеи о великом городе, о преобразовании России. В спектакле утверждаются мощь и величие государственной деятельности Петра I и в то же время рисуется трагическая участь бедного петербургского чиновника Евгения и его невесты Параши.

Глиэр в своем творчестве был верен классическим традициям русской музыкальной культуры. Его партитура отмечена широтой симфонического развития, мелодическим богатством, светлой романтичностью. Своеобразие музыки заключается в том, что в ней есть контрастное противопоставление двух тем — темы патриотической мощи, гимна великому городу, его создателю и лирической любви Евгения и Параши.

Гуманизм замысла композитора заключается в том, что торжественная широта, величие и мощь первой темы не подавляют и не заслоняют лирической сферы балета, основанной на задушевных интонациях русского романса, на вальсовых мелодиях, столь характерных для русской музыкальной классики. Причем и эти чисто лирические темы развиваются широко, почти патетически взволнованно.

Именно из этих особенностей музыки исходила Уланова в своей трактовке партии Параши. С большой силой пробуждает она в сердцах зрителей «сочувствие к страданию частного».

В пушкинской поэме образ Параши возникает только в авторских описаниях мыслей Евгения: Уланова стремится к поэтической обобщенности образа, невольно вступая в спор с добросовестной и помпезной исторической иллюстративностью балета.

Этот монументальный и сложный спектакль Большого театра был не лишен значительных недостатков. Точнее всего пишет о них в своей книге Ф. Лопухов: «Балет строится по канонам старинных роскошных представлений с феерией. Главное место занимают пантомимные мизансцены; на время они отступают перед дивертисментом, и лишь изредка в них появляются настоящие балетные танцы, рисующие состояние героев, их характер, действенную Ситуацию… В этом отношении форма и

построение „Медного всадника“ куда менее оригинальны и куда меньше отвечают первоисточнику, чем форма и построение балета „Бахчисарайский фонтан“» [16].

…Почти у самого залива —
Забор некрашеный да ива
И ветхий домик: там оне,
Вдова и дочь, его Параша,
Его мечта…

Конечно, образ Параши, созданный Улановой, возник не только из этих скупых строк, в нем мы узнаем черты и других пушкинских героинь — Татьяны, Маши Мироновой…

Глядя на Уланову в «Медном всаднике», мы верим, что именно такой и должна быть невеста Евгения, «его Параша, его мечта».

«Многие считают, что Параша в балете, прежде всего, должна быть проста, — говорит Уланова. — Да, проста, но в высшей степени поэтична. На это толкает меня сам Пушкин, — ведь Параша — это тот идеал, который рисовался бедному Евгению в его мечтаниях. А может ли идеал быть не поэтичным? Можно наделить Парашу шаловливостью, даже озорством — во втором акте балета, когда она в своем домике резвится в кругу подруг. Но я невольно делаю образ более строгим, например, в сцене свидания Параши с Евгением на Сенатской площади — в первом акте. Здесь впервые девушка появляется перед зрителем. Поэтому особенно важна четкая характеристика именно в этой сцене.

И гениальная поэма Пушкина, и музыка Глиэра, и, наконец, встреча двух влюбленных в белую петербургскую ночь — все это, я считаю, дает мне право облагородить и опоэтизировать образ моей героини».

Уланова в своем замысле шла как бы вслед за Пушкиным, который исключил все попытки бытово конкретизировать облик Параши. Ведь недаром же он изъял из поэмы монолог Евгения, где был дан идеал маленького семейного счастья, где он видел Парашу хозяйкой, примерной матерью и женой:

…Я устрою
Себе смиренный уголок
И в нем Парашу успокою.
Кровать, два стула; щей горшок
Да сам большой; чего мне боле?
Не будем прихотей мы знать,
По воскресеньям летом в поле

С Парашей буду я гулять;
Местечко выпрошу; Параше
Препоручу хозяйство наше
И воспитание ребят…

Параша Улановой живет в спектакле, как и в поэме Пушкина, точно мечта Евгения, воплощение его надежды на счастье. В ее первом появлении на строгой Сенатской площади было даже что-то почти таинственное, она вся будто пронизана неярким волшебным светом, очарованием северных белых ночей, вдохновенно воспетых Пушкиным. Параша Улановой была словно видение весенней белой ночи.

Возвращаясь к мысли Белинского: «…признаем мы торжество общего над частным, не отказываясь от нашего сочувствия к страданию этого частного», приходишь к выводу, что своеобразие замысла Улановой состояло в том, что она не хотела, чтобы это «частное» было мелким, маленьким. Она считала, что эпический размах и мощь поэмы, характер музыки Глиэра требуют от исполнителей ролей Евгения и Параши поэтичности, обобщенности.

Рядом с темой государственных деяний Петра, темой великого города должен существовать не узкий, ограниченный мирок маленьких, хотя и чистых, чувств, а мир простых, но по-своему значительных человеческих переживаний.

Трактовка Улановой могла показаться спорной. Откуда в ее Параше эта романтичность, даже некоторая «таинственность», разве она может существовать у этой робкой девушки петербургской окраины, невесты маленького, забитого чиновника?

Многие прекрасные исполнительницы роли Параши (среди них О. Лепешинская, Т. Вечеслова, Р. Стручкова и другие) создавали живой, достоверный и по-своему поэтичный образ простенькой, простодушной мещаночки, выросшей в ограниченном чиновничьем мирке, придавали героине обаятельные бытовые черточки.

Уланова пошла иным путем. Она ничего не уточняла, а, наоборот, обобщала, не конкретизировала, а возвышала. Замысел актрисы был рожден особенностью ее индивидуальности, ее личным ощущением пушкинской поэзии и поэтому казался абсолютно органичным и цельным. Все это отнюдь не означает, что образ Параши у Улановой был абстрактен, нет, в нем, при всей его возвышенности, присутствовали теплые человеческие черты.

В роли Параши Уланова была простой и милой русской девушкой. Даже сама скромность ее наряда, девическая коса, ласковая и застенчивая повадка по-особому пленительны. Она принесла с собой на сцену бесхитростный девичий мир, с чистой мечтой о счастье, с ожиданием жениха-суженого, с гаданием, с обаянием русских сказок, плясок и хороводов.

Балетмейстер нигде буквально не цитирует движений русского танца, но вся пластика Параши как бы проникнута его духом. Уланова вносит в образ русские национальные черты, придающие ему особую сердечность и задушевность. Например, она смело использует предложенное балетмейстером положение рук от характерной русской пляски, — и это придает ее танцу с подружками во втором акте открытость, широту и свободу.

Глядя на этот танец, невольно вспоминаешь описание Л. Толстого пляски Наташи в «Войне и мире»: «Наташа сбросила с себя платок… Забежала вперед дядюшки и, подперши руки в боки, сделала движение плечами и стала… Дух и приемы эти были те самые, неподражаемые, не изучаемые, русские…»

Вот так и Уланова принесла в свое исполнение «дух и приемы» русского танца, сумела понять и воплотить все то, что близко и дорого каждому русскому человеку.

Партия Параши в основном построена на темпах адажио и вальсовой форме. Пожалуй, именно в музыке прекрасного вальса Глиэр ярче всего выразил мир чувств Параши. Основываясь на этих задумчивых, плавных вальсовых мелодиях, Уланова передавала в пластике ясную успокоенность Параши, ее переполненность ожиданием счастья. В ее душе были мир, солнечная тишина, глубокий, нерушимый покой.

Простая, скромная Параша Улановой порой могла показаться словно «нездешней», ибо она все время витала в мире грез, рожденных нежностью, тысячью счастливых надежд. Она казалась немного рассеянной, погруженной в свой пленительный любовный сон, безучастной ко всему, кроме своей любви.

Это впечатление возникает с первой же сцены на Сенатской площади, в дуэте с Евгением. Глаза ее застенчиво потуплены, ей немножко неловко говорить с возлюбленным на этой огромной площади, но чувствуется, что вся она полна ощущением мира и радости. Во время белых ночей в Ленинграде на светлом небе иногда появляется неясная, маленькая звезда. Ее не сразу заметишь, но, увидев, уже не отведешь глаз от ее тихого сияния. Параша Улановой, как северная скромная звезда в светлом весеннем небе.

Во втором акте, танцуя и играя со своими подружками, она живет в ожидании Евгения, словно сердцем чувствуя, что он

непременно придет к ней сегодня.

Девушки затевают гадание. Параша — Уланова спокойно и весело берет свои карты — что могут они предсказать ей, кроме любви и счастья? Но они сулят ей горе и смерть. Она смотрит на них, не веря, не понимая. Опустились ее руки, карты упали и рассыпались, на лицо легла тень тревоги и печали.

Подружки тормошат ее, разуверяют, успокаивают, втягивают в хоровод. Параша — Уланова идет в хороводе, а лицо ее выражает раздумье, колебание — верить картам или не верить? Она смущена и взволнована зловещим предсказанием, но, с другой стороны, так трудно поверить ему, когда все сулит радость и счастье. И в зависимости от чередования этих мыслей лицо ее то светлеет, то опять омрачается тенью тревоги и грусти. Так в солнечный ветреный день легкие тени набегают и исчезают, борясь с заливающим все ярким светом. Этот внутренний разговор с самой собой, колебания, тревожная сосредоточенность, эта неуловимая смесь удивления и грусти, сомнения и протестующей, проступающей сквозь все это радости молодого счастливого существа, является одним из самых тончайших внутренних монологов Улановой. Наконец, она отбрасывает все свои тревоги и со всей непосредственностью отдается играм и танцам с подружками.

Адажио с Евгением тоже имеет у Улановой свою психологическую линию и содержание. Ее Параша и ждет объяснения жениха и в то же время боится его. Поэтому она то зовет его к реке, то показывает ему посаженные ею цветы, как бы смущенно переводя разговор с одного на другое, отдаляя решительный момент. Взволнованно передает Уланова чувства счастливого ожидания и страха, радости и застенчивости — несложные противоречия чистой девичьей души.

Когда Евгений впервые целует ее, она порывисто закрывает лицо руками, затем отходит от него, отводит руки от лица, сразу ставшего необычайно серьезным, некоторое время словно вслушивается в тот вихрь чувств, которые вызвал в ней этот поцелуй.

Евгений бережно надевает ей на палец кольцо, она смотрит на него почти со страхом, как бы спрашивая: что это значит? Как же я должна теперь жить? Это для нее таинство, святой и нерушимый момент обручения.

Евгений уходит, и она остается в саду со своими думами и мечтами о возлюбленном. Небо затягивается тучами, набегающие порывы ветра качают деревья и срывают с них листья, но она ничего этого не видит, не замечает. В ее душе — ясный день.

Среди грозной и мрачной игры стихии стоит девушка и

прислушивается к миру своих чувств, светлых и спокойных. Этот удивительный контраст, эта поглощенность своим счастьем волнуют, заставляют тревожно и тоскливо сжиматься сердце.

И когда, наконец, Параша — Уланова замечает, что творится кругом, она долго не может понять: в чем дело, что случилось? Так не вяжется эта налетевшая буря с тем, что происходит в ее душе. Ее охватывает тревога, — где Евгений, успел ли он укрыться от непогоды, она не знает, что предпринять, ей непонятно, зачем и за что послан страшный разъяренный вихрь. Этот недоуменный и какой-то гневный вопрос наполняет весь танец Улановой.

Кажется, что самое ужасное для нее — отсутствие Евгения, если бы он был рядом, если бы она могла прижаться к нему, заслонить, спасти или погибнуть вместе с ним — ей было бы покойно, она не испытала бы страха. Она порывается бежать к нему, но волны уже заливают дворик, ветер не пускает ее. Постепенно танец Улановой приобретает оттенок какого-то трагического самозабвения. В финале сцены она уже ничего не замечает, не видит, все существо ее рвется к Евгению. Она кажется почти полубезумной, мать насильно уводит ее в дом, а она упирается, вырывается, протягивает руки, зовет любимого…

Параша, казалось бы, несложный характер, внутренне несложная роль, но и ей Уланова невольно придает значительность. Она в этой бесконечной, абсолютной поглощенности любовью, в этом забвении всего окружающего, самой себя. Именно глубина счастливого и трагического самозабвения делает скромный, нарисованный акварелью образ масштабным, заставляет думать о ценности самой незаметной человеческой жизни и любви, о священном праве человека на счастье.

В последнем акте Параша возникает в воображении Евгения милым и светлым призраком.

Уланова, являясь на сцене тенью Марии, Жизели, Параши, добивается глубоко поэтического впечатления. Она не играет смерть, призрачность, нет, наоборот, эти ее появления — как бы продолжение жизни ее погибших юных героинь, немеркнущий свет их души. Это очень трудная актерская задача — жить на сцене так, чтобы создать впечатление возникшего в воспоминании призрака. Уланова решает ее убедительно.

В полутьме, неслышно появляются бледные, призрачные тени Марии, Жизели, Параши, их глаза не останавливаются ни на чем, никого не видят, но тем не менее они живут в неясном полусне, в легком оцепенении. Это полуприсутствие, полуотсутствие — трогательное выражение их тоски о жизни, о несбывшемся

счастье.

ТАО ХОА

Роль китайской танцовщицы Тао Хоа в балете «Красный цветок» (музыка Р. Глиэра, либретто М. Курилко и В. Тихомирова, постановка Л. Лавровского) явилась для Улановой новой и несколько необычной.

«Красный цветок» (или «Красный мак», как он назывался раньше) был первым балетом, в котором советская хореография впервые попыталась воплотить тему современности.

Созданный Е. Гельцер образ героини спектакля Тао Хоа вошел в историю советского балета. Впоследствии к этой роли обращались такие выдающиеся балерины, как Е. Люком, О. Иордан, Т. Вечеслова, В. Кригер, О. Лепешинская и многие другие.

В то время, когда «Красный мак» Р. Глиэра получил свое первое сценическое воплощение на сцене Большого театра, Уланова была еще ученицей балетной школы.

Спектакль появился в самый разгар ожесточенных споров о судьбе классического балета, яростных утверждений его ненужности, устарелости, оторванности от жизни. Новый балет Глиэра явился как бы практическим ответом на эти утверждения, он во многом разрешал самые запутанные споры.

Впервые был создан народно-героический балет, в музыке которого нашли отражение социальные явления эпохи. Дело не только в том, что в партитуре были использованы мелодия «Интернационала», танец «Яблочко», китайские народные ритмы, интонации бытовых танцев того времени. Глиэр сумел придать всем этим элементам масштаб симфонического обобщения, он четко противопоставил в музыке мир борющегося трудового народа (мелодии «Интернационала», «Яблочко», танец китайских кули) обреченному миру угнетателей, охарактеризованному диссонирующими звучаниями и резкими, изломанными ритмами чарльстона, вальса-бостона и т. п.

Может быть, это противопоставление было дано слишком «наглядно», несколько схематично, но не надо забывать о том, что это был только первый опыт создания балета на темы современности.

Демократичность и современность музыкального материала Глиэр сумел органично сочетать с традициями русского симфонизма, с его богатой мелодичностью, ясным драматургическим развитием тем.

Впервые на балетной сцене Китай был обрисован не только как экзотическая страна старинных пагод, шелковых вееров и

ширм, но была сделана попытка воплотить страдания, борьбу и мужество его народа.

Итак, «Красный цветок» впервые приобщил балет к героико-революционной теме. Но это вовсе не значит, что в спектакле не было существенных недостатков. В нем ощущалась еще большая дань устаревшим условностям, которые особенно ярко обнаружились в несколько сусальной сцене сна, новое соседствовало рядом с поверхностными, традиционными представлениями, с элементами привычной стилизации. Эти элементы остались и в новой редакции балета, сделанной Л. Лавровским в 1949 году.

В партии героини балета Тао Хоа, может быть, больше, чем в других, присутствуют элементы стилизации. Собственно говоря, героическое начало образа выявляется только в коротких танцевальных фразах (дуэты с Ли Шан-фу, вальс-бостон с боссом, пантомимный эпизод в последнем акте), а основные танцевальные куски партии составляют стилизованные китайские танцы — с золотыми пальцами, веерами, зонтиком.

И в музыке Тао Хоа обрисована нежными, робко лирическими мелодиями, часто приобретающими своеобразную ритмическую остроту, придающую партии национальный характер и аромат.

Приближение к «китайской» пластике достигается ажурным изяществом хореографического рисунка, «пунктирной» легкостью движений, очень быстрым, резким подъемом на пальцы и таким же быстрым опусканием на всю стопу, отсутствием широкого композиционного размаха (большинство вариаций танцуются почти на одном месте, на одной точке).

В 1949 году было уже трудно сделать убедительной несколько наивную стилизацию «Красного цветка». Нужны были такт, безупречный вкус Улановой, чтобы привнести в партию Тао Хоа ощущение подлинности стиля, а не мишурной подделки под него.

В образе Тао Хоа Уланова передает особую грацию китайской женщины. Тао Хоа Улановой существо утонченного изящества, непостижимой, невероятной нежности, женственности, она похожа на какой-то сказочный хрупкий, живой цветок, то и дело колеблемый ветром. В ней живут покорность и пугливость, которые сквозят в ее взгляде, жестах, в легкой, бесшумной походке. Движения ее тонких, гибких рук тревожны. Хрупкие, изящные кисти и пальцы кажутся воплощением чуткости и трогательной беспомощности, они выражают робкую мольбу о защите, трепещут и вздрагивают, каждую минуту готовы сложиться в покорно молящем жесте. В легчайшей, семенящей походке, в грациозном и робком наклоне головы то же пугливое

напряжение; женщина постоянно прислушивается к малейшему шороху, живет в вечной настороженности, ждет грубого оклика. Она движется мелкими шажками, легко и бесшумно, стремясь поскорее проскользнуть, остаться незамеченной. Это особая повадка, воспитанная веками гнета и унижения. И чем выразительнее передает ее Уланова, с тем большей силой по контрасту оттеняет она внутреннее мужество своей Тао Хоа. Мало-помалу в каком-то искоса брошенном и тут же потупленном взгляде, в упрямо склоненной голове, сурово сжатых губах начинаешь ощущать огромное мужество, непреклонность. В первом же ее столкновении с Ли Шан-фу становится ясно, сколько в ней внутреннего упорства, как велико ее желание освободиться от власти чужой и злой воли. Смиренно складывая руки, она опускает глаза, чтобы скрыть нарастающий в ней гнев. Это соединение внешней покорности с растущим внутренним протестом, привычной робкой улыбки с твердым и ненавидящим взглядом, устремленным на своих мучителей, составляет существо образа. Уланова пошла трудным путем, но сумела показать смелое и гордое сердце своей, внешне такой робкой Тао Хоа.

Тао Хоа Улановой характер героический, и этому впечатлению не противоречат ее трогательная простодушная ребячливость, некоторая «завороженность» мечтательной девушки, впервые постигающей правду и смысл происходящего, поглощенной новыми для нее мыслями.

Первый акт. Легко ступив с носилок на землю, Уланова — Тао Хоа бросает быстрый, опасливый взгляд на кафе, где ждут ее хозяин Ли Шан-фу и богатые посетители. Ее окружают дети, и она легко, быстро обводит рукой весь их кружок, всматриваясь в каждого ребенка, в преданные детские глаза. В этом торопливом движении есть какая-то тревога и печаль — все они худые, в лохмотьях, и у Тао Хоа сжимается сердце при виде своих маленьких друзей. Потом она быстро бежит к толпе рабочих и рикш, с каждым приветливо здоровается, как с дорогим и близким товарищем.

Они просят ее станцевать. Тао Хоа быстро и охотно соглашается, она счастлива хоть чем-нибудь их порадовать. На ее лице появляется улыбка, раскрылись, как крылья у бабочки, два больших веера… Но в эту минуту приходит Ли Шан-фу. Повелительным жестом он приказывает ей идти за ним. Тао Хоа вся поникла, вобрала голову в плечи, сложила и опустила веера, потом повернулась и двинулась по направлению к кафе. Она идет медленно, то и дело останавливаясь, идет с неохотой, против воли.

Уланова замечательно передает это соединение внешнего смирения с внутренним непокорством. Она подчиняется Ли Шан-фу, идет к кафе, но каждый ее шаг заторможен этим внутренним несогласием и протестом.

В кабачке она танцует свой танец с веерами. Ей все время мешают, подходят пьяные янки, и она никнет, как дрожащая на ветру мимоза.

Этот танец кончается тем, что Тао Хоа с улыбкой опускается вниз и, кокетливо склонив голову к плечу, раскрывает два больших веера — беспечная бабочка с радужными крылышками. На одном из спектаклей Уланова вдруг изменила этот финал, она не опустила веера, а закрыла ими лицо, и эта новая «точка» сразу подчеркнула драматизм ситуации, внутреннее состояние Тао Хоа, ее одиночество в этом мире веселящихся господ.

Ли Шан-фу заставляет ее танцевать с боссом.

Несколько раз Тао Хоа хочет бежать, но Ли Шан-фу преграждает ей путь. Тогда она, покорившись, возвращается, танцует с боссом вальс-бостон, даже улыбается, а все ее существо живет стремлением вырваться, убежать, скрыться.

Она танцует спокойно-томный бостон, а внутренне вся охвачена смятением, живет подавленными всплесками тревоги, тоски, неприязни к окружающим людям. Плавно покачиваясь в такт танца, она то и дело настороженно и быстро озирается, ища возможности ускользнуть, упрямо, отчужденно отворачивается от босса. Этот напряженный мятущийся внутренний ритм контрастен внешнему ритму плавного, медленного танца. Создается ощущение какой-то острой печали, затравленности: Тао Хоа то метнется в сторону от босса и Ли Шан-фу, то застынет, пытаясь унять дрожь испуга, презрения и гнева. Когда этот вальс-бостон танцует Уланова, он становится своеобразной пластической поэмой невыносимой человеческой тоски, одиночества, тревоги.

Наконец сумев все-таки вырвать свою руку из рук босса, Тао Хоа отворачивается, закрывает лицо веером. Она больше не может видеть этого человека, улыбаться ему, танцевать с ним.

Незаметно выбежав из кафе, тихонько соскользнув со ступенек, она смотрит, как происходит разгрузка советского корабля. Она стоит лицом к публике, прислонившись спиной к кулисе, стараясь, чтобы ее не заметили. В ее лице, глазах, напряженно вытянутой шее — жадное любопытство, восторг, нетерпение, а в фигурке, плотно прижавшейся к кулисе, словно стремящейся слиться с ней, — робость, страх. И этот контраст радости и страха, восхищенного любопытства и опаски так по-детски непосредствен и трогателен, что у некоторых зрителей эта

простая поза Улановой вызывает слезы. Наконец решившись, она за спинами полицейских подбегает к своим товарищам, трогает мешки с зерном, привезенные китайским рабочим советскими моряками. Радость и благодарность переполняют ее. Она робко подходит к капитану советского корабля и, чтобы привлечь его внимание, по-детски застенчиво теребит его за рукав. Вдруг заметила красную звезду на рукаве и на секунду замерла от восхищения.

Ли Шан-фу уводит ее от советского моряка; но, улучив момент, она снова подбегает к капитану, берет его руку и быстро целует. Потом, испугавшись своего порыва, опускается на колени, закрывает лицо руками, вся сжимается в комочек. Капитан поднимает ее, ласково смотрит ей в глаза… Тао Хоа чувствует, что для него она не просто танцовщица из кабачка, рабыня, проданная за мешок риса, для него она — человек, друг… Не отрывая взгляда от его глаз, Уланова — Тао Хоа медленно поднимается, выпрямляется, словно вырастает. Может быть, впервые в жизни она почувствовала себя человеком.

Если раньше она гнулась в низких поклонах, то теперь летит по сцене вольно и радостно — в ней проснулась человеческая гордость. Тао Хоа не знает, чем отблагодарить капитана. Но вдруг ей приходит в голову счастливая мысль: ведь она может станцевать. Быстро надеты длинные «пальцы», и начинается чудесный, забавный танец с «пальцами».

Надо сказать, что, исполняя танцы с веерами, с «пальцами», с зонтиком, Уланова образно передает утонченную красоту традиционных форм национальной пластики, в ней есть что-то от легендарной женственности Мэй Лань-фана. По сути дела, каждый танец ее Тао Хоа — это маленький спектакль, маленькое представление, в котором изящество танца сочетается с ловким и четким «обыгрыванием» предметов, лукавая непосредственность — с особой праздничной торжественностью, свойственной китайскому театру.

Кончив танец, Тао Хоа кланяется. Когда она поворачивается в сторону', где стоят босс, Ли Шан-фу и их гости, ее улыбка и поза выражают обычную, заученную вежливость актрисы; когда же она раскланивается со зрителями, среди которых находятся советские моряки, рабочие у рикши, ее лицо начинает светиться простодушием и лукавым торжеством. Тао Хоа рада своему успеху и смущена им, она застенчиво улыбается и смотрит на капитана, как бы говоря: это такой пустяк, такая малость, но я рада, если мой танец понравился вам…

Босс посылает ей букет цветов. Приняв подарок, Тао Хоа вежливо улыбается, кланяется, но, выпрямляясь, она этим

букетом закрывается от босса и Ли Шан-фу, и мы видим, как на ее лицо сразу ложится тень неприязни и тревоги.

Но в это время с другой стороны к ней подходит капитан и протягивает красный цветок. Она быстро оборачивается к нему, с восторгом смотрит на цветок и, разжав пальцы, роняет букет на землю. Она забывает все на свете, так значителен и дорог для нее подарок советского моряка. Разгневанный Ли Шан-фу посылает за ней носилки. Тао Хоа должна уйти. Прощаясь, капитан дружески протягивает ей руку. Она подает свою неумело, неловко, ей это непривычно, видно, что ей пожали руку первый раз в жизни. Ей даже немного больно от крепкого рукопожатия, но она счастлива от этого знака уважения. Не отрываясь, смотрит она на капитана из-за занавесок паланкина, пока ее совсем не уносят со сцены.

Чувствуется, что события, происшедшие с Тао Хоа, необычайно значительны для нее, что она переступает какой-то рубеж, становится совсем другим человеком. Ее смутный, подавленный протест делается все более сознательным и явным.

Во втором акте к Тао Хоа приходит рабочий, чтобы спрятать в ее доме листовки. Он протягивает ей руку, она отвечает ему смелым, крепким рукопожатием. Невольно вспоминается ее неловкий, боязливый жест в первом акте. И понимаешь, что она мало-помалу отвыкает от низких поклонов, семенящих шагов, униженных улыбок.

Оставшись одна, Тао Хоа берет со стола какое-то шитье. К ней приходят на урок маленькие танцовщицы. Она откладывает иглу, начинает танцевать, и танец этот так искусен, что кажется, она вышивает в воздухе какие-то чудесные, прихотливые узоры.

Рисунок партии Тао Хоа не воспроизводит национальных китайских танцев. Но Уланова сумела придать ему особое звучание, особый колорит. Танец с веерами, с «пальцами», с зонтиком, сцену танцевального «урока» Уланова исполняет с восхитительной тщательностью, тонкий узор законченно и легко выполненных мельчайших, быстрых движений создает ощущение, какое мы получаем, глядя на изумительную резьбу или вышивки китайских мастеров, на тончайшие рисунки Ци Бай-ши, на сложнейшие, искусные пантомимы китайского театра.

И совсем другой характер приобретает ее танец с вошедшим Ли Шан-фу, который хочет вырвать у нее красный цветок. Каждое движение Улановой здесь наполнено внутренней силой, упорством и волей. Побледневшее от гнева лицо выражает решимость, презрение к угрозам Ли Шан-фу. Он подстерегает каждое движение Тао Хоа, приказывает ей почти неуловимым взглядом, быстрым, едва заметным прикосновением. Его бездушие, ледяная властность кажутся особенно страшными в

контрасте с трепетной жизнью, которой полна Уланова — Тао Хоа. Ее лицо отражает мельчайшие оттенки чувств и настроений — его лицо застыло в неподвижной гримасе, как белая, злая маска.

Дуэты Улановой — Тао Хоа с Ли Шан-фу — это поединки неумолимой, подлой жестокости с трепетным и протестующим, пробуждающимся к борьбе духом человеческим.

Тао Хоа освобождает вошедший с друзьями молодой кули Ван Ли-чен. В последней редакции балета появился новый мотив любви Тао Хоа и Ван Ли-чена. В их маленьких дуэтных сценах Уланова кажется воплощением покорной нежности, чарующего женственного смирения.

Тао Хоа остается одна. Снова в ее танце свобода и полет. Здесь балетмейстер вводит интересную деталь: Тао Хоа увидела забытую шляпу Ли Шан-фу и сразу вздрогнула, вспомнив о страшной опасности, съежилась от ужаса, отвернулась и горестно-недоуменно развела руками, словно спрашивая себя: хватит ли у меня сил на борьбу, что я могу сделать против этих людей?..

Уланова долгое время была неудовлетворена своим исполнением этого эпизода, он казался ей недостаточно выразительным. И на одном из спектаклей пришло нужное решение: она как бы нечаянно задела висящую шляпу рукой, и та упала на пол, покатилась по земле. Уланова — Тао Хоа с ужасом и отвращением отбежала в сторону, как будто около нее проползла ядовитая змея…

Вся сцена стала более динамичной и выразительной. Так уже в процессе спектаклей Уланова продолжала поиски, находила новые краски и нюансы, обогащающие роль.

Усталая Тао Хоа садится к своему аквариуму, как ребенок тянется к веселой игре воды, света, золотых рыбок. Постепенно глаза ее смыкаются, она засыпает…

Ей снится прекрасный сон: освобожденная родина, раскрепощенный народ…

Стройная фигура Улановой в белой сверкающей одежде напоминает вырезанную из слоновой кости фигурку героини китайской древности Му-лань. В этой фигурке, в ее опущенном взгляде, склоненной голове — сосредоточенность и покой. Легкий жест руки ладонью кверху женственно-грациозен, но в то же время он решительно, окончательно и непреклонно отстраняет все, что враждебно миру ее чувств и мыслей. В этой статуэтке выражена решимость нежной и мудрой женской души, и она вспоминается, когда думаешь об образе Тао Хоа, созданном Улановой.

В сцене сна Уланова танцует вдохновенно; сложные,

труднейшие поддержки не выглядят балетным «трюком», а кажутся выражением внутренней свободы, отваги, которые родились в сердце некогда запуганной и робкой девушки. Когда она летит к партнеру и со всего размаха смело бросается в воздух навстречу ему, а затем взлетает в его протянутых ввысь руках, зритель аплодирует не только точной технике сложного приема, а тому всплеску радостной, ликующей отваги, который был воплощен в танце.

…Ли Шан-фу требует от Тао Хоа, чтобы она поднесла капитану отравленную чашу вина. Танец с чашей насыщен у Улановой трагическим содержанием. Этим танцем ей надо все сказать, предупредить, спасти своего друга. Она говорит движением руки, взглядом, тем, как предостерегающе качает головой — не пей, не пей… Потом вдруг метнула быстрый взгляд в сторону врагов и тем самым показала, откуда грозит опасность. И капитан понял все… Но если бы даже и не было этих знаков, все равно трагическое напряжение Улановой так велико, что можно было бы обо всем догадаться. Она охвачена таким чувством скорби, обреченности, так тревожны ее бесконечные кружения, так медленны ее шаги, так страшно отшатывается она от капитана, что все можно понять из ее танца.

Когда Ли Шан-фу и босс бросаются к капитану, она заслоняет его своим телом. Она уже ничего не боится.

Наступает момент прощания с русскими моряками, капитан поднимает вверх руку Тао Хоа с красным цветком. И когда он отпускает ее, Тао Хоа еще выше поднимает руку, крепко держа красный цветок, как бы клянясь быть верной и стойкой.

Пауза длится долго, и нельзя оторваться от этих, устремленных вдаль, словно прозревших и увидевших что-то прекрасное, глаз Тао Хоа Улановой. Что увидела она, что засияло перед ее внутренним взором?.. Может быть, она видит удивительную страну, о которой рассказывал ей капитан, или свою родину, страну суровых и бескрайних просторов, крутых гор и бурных рек?..

На одном из спектаклей после этой паузы раздались аплодисменты. Это редкий случай в истории балета, когда балерине аплодировали не за танец, а за паузу, аплодировали яркости ее внутренних видений, силе ее внутреннего монолога.

Во время восстания Тао Хоа настигает пуля врага. Собирая последние силы, девушка поднимает вверх красный цветок, и лишь когда Ван Ли-чен, как знамя, принимает цветок из ее рук, она медленно опускается на землю. Она умирает с улыбкой на лице, озаренном надеждой и верой в победу народа, который окружает ее в час смерти и скорбно склоняет над ней алые

знамена.

Великий китайский писатель Лу Синь описывает в одной из своих статей героическую гибель китайской девушки, расстрелянной во время демонстрации: «Она часто улыбалась и была очень милой, — пишет Лу Синь. — Всегда останется грусть и воспоминание о прежнем образе, улыбающемся и нежном». Лу Синь говорит, что гибель смелой девушки и ее подруг «доказала еще раз, что ни коварные замыслы, ни тысячелетний гнет не смогли покорить смелость и решительность китайских женщин».

Эта же смелость светится у Улановой в образе Тао Хоа, «улыбающемся и нежном».

КАТЕРИНА

Уланова давно мечтала о русском народном образе, о русском сказочном балете.

Исполнение партии Царь-девицы в старинном, пестром, лишенном подлинной народности «Коньке-Горбунке» не могло удовлетворить актрису — слишком примитивны были задачи, слишком ограничен и эклектичен музыкальный и хореографический материал.

Казалось бы, давно желанная роль пришла к ней с образом Катерины в балете С. Прокофьева «Сказ о каменном цветке», поставленном в Большом театре Л. Лавровским.

Автор писал музыкальный портрет Катерины в расчете на индивидуальность Улановой, которая создала главные роли в двух других его балетах — «Ромео и Джульетте» и «Золушке».

Пленительно женственные, лирические темы Катерины глубоко национальны, они звучат в плане подлинно народного, песенного начала.

Уланова со свойственной ей чуткостью к музыкальной драматургии наметила все основные черты образа Катерины, но сам танцевальный текст партии по своей примитивности, бедности лексики, бытовой приземленности не давал возможности в полной мере раскрыться поэтическому дару актрисы. Уланова стремилась принести жизнь в хореографически безликую партию чисто актерскими средствами.

Только по отдельным штрихам, деталям, танцевальным фразам можно было предположить, как прекрасна могла бы быть Катерина Улановой, если бы постановщик спектакля Л. Лавровский разрешил балет не как натуралистический, бытовой спектакль, а как танцевальную поэму, воплощающую в пластике изумительную музыку Прокофьева.

Спектакль Большого театра «Сказ о каменном цветке» оказался неудачным и довольно скоро сошел со сцены.

Создавалось впечатление, что балетмейстер внимательно читал сказы Бажова, но недостаточно глубоко вслушался в музыку Прокофьева. Поэтому и получилось, что довольно реалистическая обрисовка бедственного положения уральских крестьян совсем заслонила тему мучительных поисков художника, стремящегося постигнуть таинственную красоту природы, воплощенную в «колдовском» образе Хозяйки Медной горы.

Быт вытеснил поэзию, жанровая иллюстративность подменила танцевальную образность.

Как и во всем балете, в партии Катерины не было хореографической цельности, не было ясного танцевального лейтмотива.

Катерина в спектакле старательно обтесывала куски малахита и деловито торговала своими изделиями на ярмарке, в эпизоде в лесу у нее вдруг появлялась несвойственная образу ребячливость, она с увлечением повторяла озорной танец Огневушки (кстати, очень удачный). Во всей этой большой сцене у Улановой, по сути дела, не было своего танца, своей хореографической темы, а только повторы чужих танцевальных фраз. И первый дуэт Катерины и Данилы казался приземленным, мотивы национального русского танца были представлены в довольно трафаретных образцах, не получили настоящего поэтического осмысления.

Все это привело к тому, что работа над ролью оставила у Улановой чувство неудовлетворенности, она сознавала, что замысел не получил нужного воплощения.

Композитор создает более лиричный, хрупкий образ Катерины, чем рисует его Бажов, подчеркивающий решительность и отвагу девушки. Уланова стремилась передать все поэтическое очарование музыкальной характеристики и в то же время сохраняла внутреннюю смелость героини бажовского сказа, ее твердость и силу, рожденные самоотверженной любовью. В любви улановской Катерины к Данилушке присутствует постоянная и нежная заботливость, она все время следит за ним, от нее не ускользает малейшая перемена в его настроении.

Увидев неподвижно сидящего Данилу, Катерина — Уланова отделяется от толпы возвращающихся с покоса девушек, идет к нему и останавливается, не решается подойти, инстинктивно почувствовав, как глубоко захвачен он своей думой.

И во время помолвки, заметив, что Данила опять задумался, она затихает, смотрит на него тревожно и нежно, вопросительно и печально. Ее руки касаются лица Данилы ласково и осторожно — ей так хочется разделить с ним его заботу, развеять тоску, развеселить его. Так рада она каждой его улыбке, каждому взгляду. С каким жадным вниманием, не шелохнувшись, слушает Катерина рассказ Прокопьича о каменном цветке, словно чуя, что здесь разгадка того, что происходит с Данилой. Вот эта чуткость любящего сердца делает Катерину Улановой, при всей ее простоте, натурой глубокой, тонкой и восприимчивой. Она достойная подруга народному умельцу и художнику Даниле. Уланова показывает, что в этой девушке тоже живет немалый талант, талант настоящей человечности, бесценный дар самоотверженной любви и верности.

В Катерине Улановой при всей ее любви не было приниженности. Казалось, Данила выбрал ее не только потому, что она беззаветно преданна ему, но и потому, что она понимает его, способна постигнуть и разделить его творческую мечту.

Катерина Улановой «оспаривала» Данилу у Хозяйки Медной горы «на равных», она значила для него, была ему необходима ничуть не меньше, чем мудрая, всемогущая и противоречивая волшебница.

Глядя на Уланову, понимаешь, почему Данила среди всех сокровищ и чудес Хозяйки Медной горы не может забыть Катерину. Дороже всех богатств — человеческое сердце, полное любви, заботы и нежности. Если Хозяйка Медной горы олицетворяет в спектакле силы природы, власть творческой мечты, то в образе скромной, бесхитростной Катерины Уланова раскрывает непобедимую силу человечности. Ту силу, без которой тоже не может существовать художник, не может быть настоящего искусства. Так Уланова видела Катерину образом не меньшей философской значимости, чем замечательно удавшийся композитору образ Хозяйки Медной горы.

Суровая, строгая, замкнутая, появляется Катерина — Уланова среди пестрой толпы на ярмарке, отбиваясь от всех назойливых заигрываний, ускользая от приставаний и ухаживаний хмельных гуляк. С брезгливым негодованием и упорством отводит она тянущиеся к ней со всех сторон жадные и недобрые руки. Неистовый и пьяный приказчик Северьян ничем не может сломить ее гневную и гордую чистоту.

«Не поддамся!» — говорит Катерина в сказе Бажова в ответ на все обиды и горести. «Не поддамся!» — говорит Уланова каждым своим движением и взглядом в сцене на ярмарке.

Не испугалась ее Катерина и могущественной Хозяйки Медной горы. Сначала она просит отдать ей жениха, но постепенно мольба переходит в требование. Увидев окаменевшего Данилу, она кидается к нему, заслоняет его от Хозяйки Медной горы, ни на шаг не подпускает к любимому. И прежде чем прикоснуться губами к его губам, чтобы вдохнуть в него жизнь, разбудить своим жарким дыханием, она бросает на Хозяйку взгляд, полный гордого вызова, словно объявляя ей бой во имя своей любви.

Это одна из лучших находок Улановой в спектакле. Нюансы ее игры можно без конца перечислять.

Когда во время помолвки в избе появляется барин, она подходит к Данилушке, кладет ему руку на плечо, как будто подбадривая и успокаивая…

Когда в финале спектакля Хозяйка Медной горы дарит ей

ларец с драгоценными украшениями, она, прежде чем подойти и открыть его, с застенчивой улыбкой оборачивается к Данилушке, словно спрашивая: неужели это мне, неужели я могу взять это богатство?..

Но все эти штрихи и детали рассыпались, как бусинки, не нанизанные на единую нить непрерывной танцевальной линии, это был только прекрасный эскиз роли, а законченной, танцевально выразительной партии не было.

Уланова нашла для роли Катерины чуть угловатую повадку простой девушки, привыкшей к труду, выросшей среди суровой природы Урала, особую походку, заставляющую иногда забывать, что на ней надеты розовые балетные туфельки и верить, что эта девушка ходит босиком. Впечатлению помогал довольно необычный для Улановой грим чуть смуглого, загорелого лица; и та манера смотреть исподлобья, насупив брови, упрямо нагнув голову, с какой она следит за барином или за ненавистным ей приказчиком Северьяном.

Все это помогало Улановой передать черты твердого, почти сурового в своей неподкупной верности характера уральской девушки.

Уланова стремилась придать значительность и масштабность образу Катерины, словно расширяя ее внутренний мир, показывая заложенное в ней творческое начало. Это сказывалось в том, как входила она в чащу леса, для нее полную родных, живых голосов и явлений, как любовалась сделанной Данилой чашей, как медленно поднимала с земли и рассматривала подложенный Хозяйкой Медной горы кусочек чудесного камня.

Из этих красок и оттенков, найденных Улановой для выражения отношения Катерины к природе, к искусству, к людям, ее восприятия жизни, ее гордости, мужества мог бы сложиться образ значительный, масштабный, достойный стихии народной поэзии, которая живет в сказах Бажова и слышится в музыке Прокофьева. Средства актрисы очень тонкие, а образ, который она намечает этими средствами, приобретал порой величавое, почти эпическое звучание.

К сожалению, все это, по сути дела, так и осталось талантливыми эскизами, штрихами, по которым можно было догадаться о замысле актрисы. Цельного, законченного образа не получилось, ибо для его создания не было главной основы — поэтического танцевального текста.

«ШОПЕНПАНА»

«Шопепиана» была выпускным спектаклем Улановой, ее первым созданием. Выступление юной балерины в этом балете было как бы еще неясным предощущением, «предчувствием» всей ее будущей деятельности, пробуждением ее творческой мечты, ее тяготения к тому художественному идеалу, который она утвердила всеми своими последующими партиями.

Зрители почувствовали в Улановой возможности замечательной романтической балерины. Воспитанная двумя крупнейшими представительницами русской школы классического танца А. Вагановой и М. Романовой, в свое время с успехом танцевавшими в «Шопениане», Уланова легко «вошла» в этот спектакль, во всей точности воспроизводя нюансы фокинских композиций. Бесспорно, что постижение стиля «Шопенианы» помогло проявиться особенностям танца Улановой, сразу же обнаружило его чистоту и одухотворенность.

Она поразила своим интуитивным ощущением стиля. Именно в «Шопениане» Уланова почувствовала особую выразительность внезапных ритмических остановок движения, пауз, в которых она словно чутко прислушивалась к окружающему ее миру, к таинственному эху, к шорохам и голосам, звучащим в музыке.

Она снова вернулась к этому маленькому балету после долгого перерыва, уже в зените своего творческого пути, во всеоружии великого мастерства и художественной мудрости. И в нем зазвучало нечто новое, обнаружилась новая глубина интерпретации.

Сам Михаил Фокин так определял стиль и смысл своего одноактного балета: «В „Шопениане“ — полное отсутствие виртуозности. Этот балет был сознательно построен с минимумом техники. В „Шопениане“ движения рук мягкие, линия тела — удлиненная, а-ля Тальони… „Шопепиана“ показывает мой идеал романтического балета, поэзию и тоску».

Эти слова Фокина о «минимуме техники» могут быть поняты только в том смысле, что здесь нет подчеркнуто сложных «вращательных» приемов и сам арсенал движений «Шопенианы» сравнительно невелик. Но при всем этом хореография «Шопенианы» очень трудна, она требует помимо устойчивости и «неслышных» пальцев длительного, мягкого плие, воздушного прыжка, точной фиксации позы, наконец, ощущения и передачи танцевальных «полутонов», а всякий полутон в искусстве необычайно труден, доступен только настоящему мастерству.

Фокин в этом балете выступил против «мускульно-

технического» танца, который в свое время популярные итальянские гастролерши утверждали как высшее достижение классического балета.

Успех исполнения «Шопенианы» зависит от умения передать стиль произведения и скрыть все значительные трудности хореографии. Техника в этом балете должна быть абсолютно не видна. Но скрыть искусство можно, только в совершенстве владея им, техника только тогда кажется незаметной, когда она безупречна.

Этот спектакль Фокина отмечает особый подход к выразительным средствам балета. Если часто в поисках живой образности он обращается к свободному жесту, к современным ему течениям танца, к позам и пластике античности, то в «Шопениане» балетмейстер возвращается к славной юности романтического балета, когда утверждались законы и приемы классического танца, когда чистота линий, плавность простых движений, грация поз передавали чувства, может быть, не слишком сложные, но возвышенные и поэтичные. Недаром английский балетный критик А. Хаскелл называет «Шопениану» самым поэтическим балетом XX века.

Вот почему такая истинно классическая по складу своего дарования балерина, как Уланова, с успехом танцевала «Шопениану» в самом начале своего творческого пути и не потеряла интерес к нему в пору художественной зрелости.

«Шопениана» представляет собой хореографическую сюиту, сочиненную на музыку произведений Шопена. Она не имеет реально ощутимой темы, того, что мы привыкли называть драматургией, сюжетом. Балетмейстер стремился выразить в танце настроение музыки, зримо передать все ее оттенки и нюансы.

Казалось бы, «вот и все»… Но с хореографической точки зрения Фокин решает здесь сложную и большую задачу. Именно решение этой чисто хореографической проблемы делает «Шопениану» вот уже полвека желанным и дорогим спектаклем для актеров балета всех стран. Они видят в нем то произведение, которое верно «настраивает» их художественный аппарат, шлифует мастерство; это словно изумительный хореографический «вокализ», идеально служащий задаче проверки и выработки «инструментальной» чистоты и правильности танца. Не зря же в дягилевской труппе русского балета «Шопениану» репетировали несколько раз в месяц, даже в том случае, когда балет не стоял в ближайшем репертуаре.

«Простые» движения «Шопенианы» требуют умения добиться непрерывной певучести линий, безукоризненной музыкальности

и легкости, абсолютной свободы и выразительности корпуса и рук.

Хаскелл говорит, что в этом балете движения рук «должны струиться с мягкостью тихой воды, приведенной в движение брошенным камнем. Иногда эти легкие движения делаются чрезмерно волнистыми и могут испортить все».

Можно сказать, что этот балет, как никакой другой, требует особого чувства меры. Уланова обладает им в высокой степени, и поэтому ее исполнение ноктюрна и вальса в «Шопениане» безупречно, ее прыжки и приземления легки и бесшумны, мягкие линии рук никогда не делаются «чрезмерно волнистыми».

Михаила Фокина некоторые воспринимают как ниспровергателя балетной классики. Нет, он восставал не против красот балетной классики, а против бездушных и бессмысленных условностей балетного «классицизма», то есть против того, что продиктовано торжественной архаичностью общепринятых, но устаревших, потерявших художественный смысл обычаев и привычек. В «Шопениане» он попытался приблизить балетную классику к музыке, а через нее — к человеческим чувствам и настроениям, подчас весьма тонким, едва уловимым.

В «Шопениане» музыка и танец слиты воедино, порой кажется, что ты «видишь» музыку или, наоборот, «слышишь» движения… В этом «чуде», в этом «наваждении» весь смысл и очарование этого балета… Уланова в «Шопениане» не только поразительно точно танцует «под музыку», улавливая все ее оттенки, акценты, паузы, но словно «растворяет» в ней свой танец, являясь как бы зримым воплощением самого духа шопеновской музыки.

«Шопениана» — это «парафраз» на темы романтического балета, в числе ее «прообразов» можно назвать и «родоначальницу» всех романтических, белотюниковых балетов — «Сильфиду» и неувядаемую «Жизель». Фокин дает здесь полное и образное представление о танцевальной сущности романтического балета.

Но он пересказывает эти темы в манере русской балетной школы, придавая вымыслу и грезам черты естественности, непринужденности и свободы. И Уланова танцует в этом балете как романтическая балерина именно русской школы, поражая напевностью легких движений, естественностью каждого арабеска, каждой позы, рожденной ее внутренним состоянием, ее задумчивостью, ее ожиданием.

«Вопрошающие», «прислушивающиеся», «ожидающие», «ищущие» позы и движения Улановой лишены подчеркнутой стилизации, они человечны, свободны. Ее исполнение передает не

статику тщательно воспроизведенной старинной гравюры, а живой трепет, живое дыхание затаенных и проникновенных чувств.

Танцуя знаменитый Седьмой вальс, Уланова не смотрит на партнера, но каждое его прикосновение вызывает в ней внутренний отзвук. Глаза ее опущены, но, образно говоря, она все время смотрит «очами души», видит что-то свое, сокровенное, возбуждая и в нас желание увидеть это, проникнуть в мир помыслов и чувств, которыми она полна. Движения актрисы так чутки, так легки ее прикосновения, так глубоко общение с романтическим юношей в черном бархатном колете, что он мог бы сказать словами поэта: «Моей души коснулась ты…»

В вальсе у Улановой есть удивительные штрихи, «воскрешающие» отдельные приемы романтического балета, — в какие-то моменты она делает танец особенно воздушным, невесомым, порой кажется, что ее партнер танцует с тенью, что она становится для него неощутимой, неуловимой, как ускользающее видение. Этот мотив присутствовал в дуэте Сильфиды и Джемса, когда она исчезала, словно мечта, которую он никак не мог настигнуть в страстном любовном порыве.

И движения в Ноктюрне тоже несомненно навеяны сценой из второго акта «Сильфиды», где героиня прислушивалась к шагам возлюбленного, искала — куда скрылся хоровод ее подруг. Уланова воспользовалась этим отдаленным намеком, чтобы возродить знаменитый «прислушивающийся», задумчивый арабеск Тальони, одухотворить танец настроением неясных, тревожно-печальных поисков, настороженного ожидания. Так оживают в танце Улановой какие-то мотивы и намеки старинной танцевальной легенды, красота далекой хореографической поэмы.

Задумчивый танец Улановой как будто пронизан размышлением о власти всегда ускользающей, недостижимой и поэтому вечно манящей и волнующей мечты.

Почти весь балет Уланова танцует, не поднимая опущенных глаз. А когда поднимает их, то видишь, что она трепетно и чутко прислушивается, воспринимая каждый звук музыки, как таинство и чудо, как обещание неведомого и чистого блаженства, как зов несбыточно прекрасной надежды.

Какими бы быстрыми и четкими ни были все мелкие, сложные движения Улановой, она и в них ни на секунду не теряет ощущения этой чуть созерцательной задумчивости, светлой тишины и покоя души.

Каждое появление Улановой на сцене воспринимается как возникновение основной мелодии — она ее начинает и продолжает, все остальное — лишь отзвуки и повторение того

настроения, которое приносит она.

В этом маленьком балете в отдельных коротких номерах у Улановой есть величие целого, единство и полнота настроения. Даже когда Уланова исчезает со сцены, кажется, что все время ощущаешь «отзвук» или «отблеск» ее появления.

И еще одно — Уланова «читает» «Шопениану» глазами современного человека, современного художника.

Очень трудно определить точно, в чем это выражается.

Очевидно, в том, что при всей самоуглубленности и сосредоточенности в ней ощущается едва уловимая улыбка, какая появляется у нас, когда мы прикасаемся к пленительной, но наивной старине, когда нашей душой овладевают воспоминания.

В конце своей жизни М. Фокин создал сверкающий иронией балет «Синяя борода», в котором, по сути дела, хореографически шутил едва ли не над всеми условностями, канонами и формами классического танца. В «Шопениане» балетмейстер «пересказывает» хореографические темы романтического балета любовно и тщательно, но без ненужного и напряженного «глубокомыслия», это как бы свободная, легкая импровизация, хореографическое «музицирование». Он как будто бы строго следует танцевальным канонам романтического балета, но где-то в самой глубине своего замысла неуловимо ироничен по отношению к этой каноничности. Вот эту нотку скрытой, может быть, немного грустной иронии тонко, как, может быть, ни одна из исполнительниц этой партии, чувствует Уланова. Как и сам балетмейстер, она оказывается немного «над материалом» балета.

Уланова появляется в классическом костюме балетной сильфиды с крылышками за плечами и розовым веночком на голове, но все время чувствуешь, что этот образ, этот костюм — только тот повод, тот намек, который создал для актрисы нужное настроение, дал возможность говорить о чем-то глубоко сокровенном, затаенном. Она погружается сама и вводит нас в мир тончайших настроений и чувств. Я не знаю, доступны ли они «сильфидам», ибо это мир человечности, человеческой мечты, где надежда соединена с грустью, грусть — с улыбкой и все пронизано, как светом, никогда не иссякающим в человеческом сердце ожиданием счастья, которое всегда чудо, если оно настоящее.

Танцуя в «Шопениане», вслушиваясь в музыку Шопена, Уланова уходит от ее поверхностно романтической трактовки. Б. Пастернак писал о Бахе и Шопене: «Это — олицетворенные Достоверности… их музыка изобилует подробностями и производит впечатление летописи их жизни. Действительность больше, чем у кого-либо другого, проступает у них наружу сквозь

звук».

Достоверность, действительность, бесконечные подробности внутренней душевной жизни человека «проступают сквозь танец» Улановой. Мелодию Шопена она ощущает, как «поступательно развивающуюся мысль».

«Замечательно, что куда ни уводит нас Шопен, — писал Пастернак, — и что нам ни показывает, мы всегда отдаемся его вымыслам без насилия над чувством уместности… Все его бури и драмы близко касаются нас, они могут случиться в век железных дорог и телеграфа. Даже когда в фантазии… выступает мир легендарный… то и тут нити какого-то правдоподобия протягиваются от него к современному человеку».

«Шопениану» замечательно, с редкостным чувством стиля и формы танцевали А. Павлова, Т. Карсавина, А. Ваганова, Е. Гердт, Е. Люком и многие другие. Но, пожалуй, никто до Улановой не мог с такой убедительностью протянуть эти тонкие «нити какого-то правдоподобия» от легендарного мира сильфид к современному человеку.

Я не раз говорил о реализме Улановой. Его глубина заключается не только в конкретной жизненной, исторической достоверности ее образов. Что такое природа реализма в музыке, в танце?

В своей замечательной статье о Шопене Б. Пастернак писал: «Говоря о реализме в музыке, мы вовсе не имеем в виду иллюстративного начала музыки, оперной или программной. Речь совсем об ином.

Везде, в любом искусстве, реализм представляет, по-видимому, не отдельное направление, но составляет особый градус искусства, высшую ступень авторской точности. Реализм есть, вероятно, та решающая мера творческой детализации, которой от художника не требуют ни общие правила эстетики, ни современные ему слушатели и зрители».

Реализм Улановой — это тоже «особый градус искусства», высшая ступень точности, та мера творческой детализации, которой до нее не знал балет, которой не требовала его эстетика, не ждал от него зритель. Вот почему ее творчество воспринималось как открытие, откровение, как гениальное исключение из множества привычных балетных правил.

ВЫСТУПЛЕНИЯ В КОНЦЕРТАХ

Уланова сыграла в балете большие трагические роли — Джульетту, Марию, Жизель, Корали… У них есть экспозиция, развитие и кульминация, целый ряд сцен и ситуаций, где характер освещается с новой и все более глубокой стороны.

Джульетта сначала юна и беспечна, потом безгранично влюблена, затем самоотверженна и тверда в своем горе…

В первом акте Жизель простодушна и шаловлива, потом потрясена до безумия, а в последнем мы видим как бы воплощение ее души, полной мудрой и всепрощающей любви…

Таковы эти роли, так создает их Уланова.

Но она танцует не только эти большие партии. Она выступает в коротеньких танцах, длящихся не более двух-трех минут. Но и эти две-три минуты она умеет наполнить смыслом и красотой. Это происходит потому, что в каждом своем танце она не только совершенная балерина, но поэт и «философ».

Да да, философ, ибо, танцуя, она чувствует и размышляет, познает мир.

Три минуты звучит музыка, три минуты длится танец, но Уланова успевает создать в нем целую поэму, которую трудно пересказать, но нельзя не понять.

Танец Улановой глубоко симфоничен в том смысле, как понимал это Чайковский, писавший, что «симфония — самая лирическая из всех музыкальных форм», что она должна «выражать все то, для чего нет слов, но что просится из души и что хочет быть высказано».

Точно так же, как музыка часто не имеет программы, так и танец сплошь и рядом не имеет определенного сюжета. Но точно так же, как, по мнению Чайковского, «с широкой точки зрения всякая музыка есть программная», то есть наполнена определенным содержанием, точно так же всегда содержателен и танец Улановой.

Сопоставляя концертные номера Улановой, можно ясно увидеть ее умение постигать различные хореографические стили, добиваться разного звучания танца.

«Умирающий лебедь» М. Фокина, который Уланова часто танцует в концертах, близок к лирической стихии ее творчества. «Элегия» Рахманинова в постановке К. Голейзовского, напротив, пронизана обостренной трагической страстностью. «Вечный идол» Л. Якобсона на музыку Дебюсси построен на чисто скульптурной выразительности поз, а «Ноктюрн» Шумана, поставленный для Улановой Вахтангом Чабукиани, изобилует воздушными

движениями и поддержками.

Учитывая «невесомость» балерины, Чабукиани (он был и ее партнером в этом танце) даже партерным движениям придал легкий, воздушный характер. В танце немало технически сложных высоких поддержек, но и в них сохранялись элегическая плавность и мягкость.

В руках у танцовщицы — большой белый легкий шарф, помогающий этому ощущению невесомости, воздушности всех поз и движений. Уланова стояла в арабеске, танцовщик брал за край шарфа и обходил вокруг нее; создавалось впечатление, что она, не прикасаясь к земле, стелется по воздуху вместе с развевающейся легкой тканью. Прозрачный шарф, послушный каждому движению актрисы, каждому дуновению воздуха, передает все оттенки чувств, владеющих ею. Вот он взметнулся, заколебался в ее руках, рванулся и взмыл вверх, Уланова замерла в порыве испуга и смущения. Но постепенно она успокаивается, и ее шарф тихо, плавно, чуть колыхаясь, опускается вниз.

Она отвернулась от юноши, закрылась шарфом, смутно белеет ее фигура за пеленой прозрачной ткани, и эта воздушная преграда подчеркивает застенчивость, робость ее любви.

Вот она, закрыв глаза, замерла, откинувшись на плечо юноши, шарф прикрыл ее, край тюля захлестнул лицо, и кажется, что она в забытье, полусне, что у нее на миг закружилась, затуманилась голова и она поникла в блаженном беспамятстве.

А когда юноша поднимает ее на руки и быстро уносит со сцены, похоже, что она летит и легкая ткань овевает ее, словно струящийся воздух.

Совсем другим настроением — трагическим и страстным — пронизан танец, поставленный К. Голейзовским на музыку «Элегии» С. Рахманинова. Уланова танцевала его с В. Преображенским и Ю. Ждановым. Хореографический язык этого номера оригинален и лаконичен.

В сдержанный, затаенный ритм танца вдруг врывается выражение бурного порыва, предельного накала эмоций. Скупая, медлительная пластика вдруг «взрывается» сложной, высокой поддержкой. Но это всегда выглядит органично, как естественно вырвавшееся восклицание или вскрик страсти, прервавший тихий, напряженный разговор.

Каждый шаг, поворот, каждая поддержка танцевальны, связаны с музыкой, все оригинальные сложные движения рождены логикой танцевальной речи, кажутся не украшением, а необходимостью хореографического языка.

Обычно с первыми же движениями этого танца зал затихает, наступает особая, напряженная тишина. Бледное лицо Улановой

строго, почти сурово, губы скорбно и упорно сжаты. В глубине сцены неподвижно стоит партнер, ожидая ее приближения. И вы видите, как Уланову неотвратимо влечет к нему непреодолимая сила страсти. Ее мучает возмущенная гордость, она борется со своим чувством, старается не смотреть на него, сосредоточенно-страстное выражение ее лица становится порой гневным, руки делают отчаянно протестующие движения, но все напрасно. Она борется и изнемогает, порывисто рвется из плена охватившего чувства, не хочет взглянуть на юношу, зная, что, как только взгляды их встретятся, рухнут все преграды. Когда он склоняется над ней, она резко отшатывается, закрывает лицо крепко сжатыми руками. В своей красноватой тунике, на которой развеваются лоскуты серого тюля, с бледным, почти мрачным лицом, она кажется воплощением трагической в своей силе любви. И все так же неподвижно стоит властный, непреклонный в своем внутреннем призыве юноша.

И, наконец, все с тем же строгим выражением лица, словно смирившись, как будто стиснув зубы, задержав дыхание, еще больше побледнев, она склоняется у его ног.

Уланова наполняет танец, поставленный Голейзовским, настоящим драматизмом — она танцует не любовный экстаз и истому, а борьбу с порабощающей жестокой властью стихийного чувства. Мы видим, что все ее силы до предела напряжены в этой борьбе, и когда она все-таки смиряется, склоняясь у ног юноши, верим, что страсть ее действительно безгранична, непреоборима.

В коротеньком танце Уланова дает эскиз трагического образа, маленький фрагмент балетной Федры.

Этот танец открытой страсти целомудрен. Его делает таким глубина чувства. В этом танце Уланова передает необычную для себя тему. И она здесь совсем иная, непривычная, непохожая на ту девушку, которая являлась нам в танце на музыку Шумана.

Что же танцует здесь Уланова?

Испуганной и дикой птицей
Летишь ты, но заря — в крови…
Тоскою, страстью огневицей
Идет безумие любви.
Полсердца — туча грозовая,
Под ней — все глушь, все немота…
И задыхаясь, не дыша
Уже во всем другой послушна
Доселе гордая душа!

(А. Блок)

Экстатическим, напряженным чувством пронизана и своеобразная хореографическая миниатюра, поставленная Л. Якобсоном на музыку Дебюсси. Она навеяна статуей Родена «Вечный идол» и представляет собой, по мысли балетмейстера, как бы ожившую скульптуру. (Уланова станцевала эту миниатюру с В. Васильевым только один раз, на генеральной репетиции концертной программы.)

Юноша молитвенно и страстно прикасается к женщине, застывшей в таинственной непроницаемости. Одна скульптурная поза сменяется другой, но состояние остается неизменным — это власть глубокой и суровой страсти.

Но странно — за загадочным внешним спокойствием Улановой ощущалась глубина самоотречения, «саморастворения» в чувстве, в другом человеке.

Кажется, что юноша так обожествляет ее потому, что она принесла ему какие-то великие жертвы, отреклась от всего на свете ради любви, отдала ему всю кровь свою, вынесла неслыханные муки, совершила подвиги женского самоотвержения.

Думаешь, что именно необъятность испытанной скорби, величие самозабвенного чувства возносит ее над возлюбленным, заставляет его преклониться перед ней. В ней ощущаются сила непреходящей, неутихающей боли, неведомая мудрость, обретенная в страданиях и жертвах любви.

Так Уланова станцевала в «Вечном идоле» не «роковую» власть женщины, а ее выстраданное, святое право на преклонение и любовь.

Уланова танцевала с Ю. Ждановым другую миниатюру Л. Якобсона — «Слепую» (на музыку М. Понса). По сути дела, это не столько танец, сколько серия интересных пластических мизансцен, выражающих различные состояния слепой девушки: растерянность и страх, когда она лишается опоры, радость, когда чувствует, что любимый рядом с ней, горе, когда ей кажется, что он ушел, покинул ее. Все построено на тончайших пластических нюансах. Уланова передает их в совершенстве, добиваясь удивительной филигранности артистического мастерства. Танца почти нет, но Уланова наполняет выразительностью малейшее изменение ракурса, полуповорот, робкий жест ищущей, протянутой руки, движение ноги, несмело нащупывающей землю. Два-три скупых пластических штриха образуют, как в некоторых рисунках Пикассо, изумительную музыкальную цельность, слиянность и законченность, казалось бы, едва намеченных линий.

Эта хореографическая миниатюра при неглубоком

исполнении может показаться почти сентиментальной. Уланова полностью избегает этого, избирая неожиданную и мудрую трактовку. Она танцует Не «бедственное положение» слепой, а почти сверхъестественную чуткость и восприимчивость любви, показывает, что любовь едва ли не делает слепую девушку зрячей, ро всяком случае, до предела обостряет и углубляет ее восприятие мира. Глядя, как нежно и тревожно ищет она возлюбленного, как доверчиво протягивает к нему руки, почему-то думаешь, что окружающая ее вечная темнота пронизана светом любви, что для нее нет горя и обездоленности, пока рядом с ней любимый.

Во время гастролей Улановой в Америке писали, что «Слепая» в ее исполнении«…один из самых трогательных эпизодов всей программы. Она затрагивает самые сокровенные глубины чувства, волнует до глубины души».

Так, прислушиваясь к звукам Шумана, Рахманинова, Дебюсси, Уланова танцует любовь, танцует страсть.

Она заражает нас своим отношением к чувству любви, а любовь для нее — величайшее счастье или, как в танце на музыку Рахманинова, глубокое потрясение, «самое страшное землетрясение души» (Гейне).

Уланова танцевала в концертах фрагменты из «Эроса и Психеи» с М. Дудко, лирический «Либестраум» Листа с К. Сергеевым (постановка А. Шуйского), вальс Рубинштейна с В. Преображенским и Ю. Кондратовым, па-де-де из «Корсара» с В. Чабукиани и В. Преображенским, танец со змеей из «Баядерки», «Русскую» П. Чайковского из «Конька-Горбунка», «Сувенир» на музыку Дрдля в постановке Ф. Лопухова, «Мотылек» в постановке Р. Захарова (на музыку «Забытого вальса» Листа).

Она сама поставила для себя сольный танец на музыку «Сентиментального вальса» Чайковского. Сюжет этого танца — несостоявшаяся встреча на балу, несбывшееся свидание, ожидание, томительная тревога и грусть разочарования.

Но, пожалуй, самый любимый ее танец — это «Умирающий лебедь» на музыку Сен-Санса.

Михаил Фокин создал «Умирающего лебедя» для великой русской балерины Анны Павловой, и долгое время этот образ был связан только с ее именем.

Павлова замечательно передавала движения раненой птицы, трепет и взмахи ее крыльев, тревожные движения головы. Это была прекрасная белая птица — гордый лебедь. И самый костюм ее помогал такому впечатлению: опушенная белыми перьями довольно тяжелая пачка, перья на голове, у плеч, как крылья, на груди большой рубин, точно капелька крови.

Костюм Улановой легче, проще, в нем только намек на «оперение», и в движениях ее меньше от птицы. Она в большей степени, чем все другие исполнительницы, «очеловечивает» танец, делает его выражением человеческой драмы.

Уланова раскрыла в «Умирающем лебеде» новую красоту и смысл.

В изумительном танце Павловой была печальная обреченность, у Улановой все время ощущаешь мгновения надежды, стремление подняться ввысь, преодолеть боль и ужас смерти. Лебедь Павловой страдал и покорно прощался с жизнью. Лебедь Улановой страдает и негодует, восстает против сламывающей его силы смерти. В исполнении Улановой нет сентиментальной меланхоличности, ущербной надломленности. И пластика ее предельно строга, лаконична — никаких подчеркиваний, непрерывных волнообразных «трепетаний» рук, только сравнительно редкие всплески и «вздрагивания» кистей дают ощущение взмахов крыльев.

Уланова выходит на сцену, полная суровой сдержанности и скорбного спокойствия. В ней есть величие и ясность духа, незамутненного ожиданием и страхом гибели. И вдруг медленные движения сменяются тревожными кружениями, сопровождаемыми быстрыми взмахами рук — «крыльев».

В этих кружениях не только взрыв отчаяния, но и целая буря упрека, гнева, мольбы о жизни. Трепет ее рук кажется протестующим и возмущенным, все свои последние силы она отдает прекрасному и гордому усилию взлететь.

Вот лебедь склоняется, опускается на землю и в последний раз стремительно выпрямляет корпус, откидывает голову. В исполнении Улановой это движение воспринимается как последний взмах крыльев, последний всплеск борьбы, а не как дрожь агонии.

Создатель «Умирающего лебедя» Михаил Фокин говорил об этом танце, об исполнении Павловой: «Это было сочетание совершенной техники с выразительностью. Это было как бы доказательством того, что танец может и должен не только радовать глаз, но должен проникать в душу».

Когда «Умирающего лебедя» танцует Уланова, этот танец снова становится «неопровержимым» доказательством того, что танец может и должен не только радовать глаз, но и проникать в душу. Совершенство певучих линий, трепетных движений наполняется глубочайшей выразительностью.

Интересно высказывание немецкого писателя Вальтера Поллачека, видевшего артистку во время гастролей советского балета в Берлине летом 1954 года.

«Галина Уланова исполняет также „Умирающего лебедя“. Это был знаменитый танец Анны Павловой. Кажется, еще видишь ее перед собой — эти волнообразные движения рук, тихое угасание, умирание красоты. Ничего сравнимого с этим мы не видели ни раньше, ни позже. А теперь мы видим Уланову, и многое в ней сходно, но все и совершенно иное! Ее руки, полные чувства и выражения, передают нежные, трепетные удары крыльев, трогательное возмущение: здесь умирание — борьба. Умирающий лебедь Павловой покорно скользил в ничто, умирающий лебедь Улановой борется за жизнь и побеждает в самой смерти».

Об этом же писал и Арнольд Хаскелл во время английских гастролей Большого театра: «Чудесная Уланова сумела показать глубину и драматизм. Ее „Умирающий лебедь“ отличается по концепции от лебедя Павловой. Это героический лебедь, торжествующий даже в смерти».

И в концертах, так же как в спектаклях, Уланова по-своему трактует старые танцы и создает новые. И здесь она остается верной своим художественным принципам, своим всегдашним поискам поэзии и мысли.

ВЫСТУПЛЕНИЯ ЗА РУБЕЖОМ

Всемирную славу принесли Улановой ее зарубежные выступления. Ее триумфы во время гастролей в Англии, Китае, Германии, Италии, Франции, Америке, Австрии, Венгрии и других странах равны успехам таких прославленных танцовщиц прошлого, как Мария Тальони и Анна Павлова.

В 1957 году в Лондоне вышла книга Мери Кларк «Шесть великих танцовщиков мира» — о Марии Тальони, Анне Павловой, Тамаре Карсавиной, Вацлаве Нижинском, Галине Улановой и Марго Фонтейн.

В очерке об Улановой Мери Кларк приводит слова балерины: «Я уверена, что языком балета можно сказать зрителям много важного, раскрыть великую истину жизни, ее красоту и глубину человеческого сердца. — И добавляет: — Два года назад я бы сказала, что это пересказ советской идеологии, но после того, как я увидела Уланову на сцене, я знаю, что это правда, и верю этому».

В творчестве Галины Улановой с наибольшей полнотой выражено и обобщено то новое, что принес в хореографическое искусство советский балет.

Уланова заставила верить в то, что искусство балета может учить людей любви, красоте, раскрывать глубину жизни. Французский писатель Морис Дрюон сказал в письме к Улановой: «…благодаря вам я понял, что танец тоже может быть выразителем самых тонких чувств…»

Статьи об Улановой в зарубежной прессе пестрят самыми пышными эпитетами: «гениальная», «божественная», «неповторимая», «первая балерина мира» и т. п. Ее сравнивают с лучшими романтическими балеринами начала века — А. Павловой и О. Спесивцевой.

А между тем добиться такого признания ей было особенно сложно, ибо легенда о великой балерине донеслась до Лондона и Парижа гораздо раньше, чем она вышла на сцену «Гранд-Опера» и «Ковент-Гарден». Но актриса сумела «преодолеть», «победить» легенду о самой себе и добиться гораздо большего, чем ждали от нее самые требовательные знатоки балета.

Недаром после ее выступления в Хельсинки (1958) финская печать писала: «Гастроли Улановой наконец состоялись, и мы можем с благодарностью свидетельствовать, что иногда мечты становятся явью…», «…для нас Галина Уланова была легендой. Но когда вчера вечером она создавала образ Жизели в Национальной опере, легенда стала действительностью».

То же самое писала и американская критика: «Слава Улановой опередила ее приезд — имя балерины уже давно было окружено легендой. Увидеть легенду во плоти и не разочароваться в ней — большое счастье» («Нью-Йорк таймс»).

Первые выступления Улановой за границей были не в больших спектаклях, а в отдельных танцевальных отрывках и номерах. Но и здесь она сумела заставить почувствовать силу своего искусства.

В 1951 году она выступила в Италии, во Флоренции в дни «Музыкального мая».

«В каждом танце мы видели разную Уланову, — писала после концерта газета „Унита“, — но всегда до предела выразительную, почти говорящую. Никогда еще ничего подобного, столь поэтического и человеческого, не появлялось в наших театрах».

Об этом же писали и многие критики других стран, съехавшиеся на фестиваль.

Английский журнал «Дансинг таймс» так оценил выступление Улановой в Италии: «Не могло быть никаких сомнений в том, что она — великая балерина. Ее величие состоит из двух элементов — выдающегося индивидуального лиризма и благородной, величавой манеры русской школы».

Еще более взволнованные отклики вызвали гастроли Улановой вместе с другими советскими балетными актерами в Берлине в 1954 году. Немецкие критики отмечали главное в искусстве Улановой — его высокую нравственную силу, мужественный гуманизм.

Именно об этом писал в своей статье доктор Гергард Штейнер: «Галина Уланова доказывает, что подлинное искусство состоит в отбрасывании лишнего, в величайшей экономии художественных средств. Каждое движение одухотворено; счастье любви, отпор, испуг, непреклонность, уверенность, решимость, отчаяние, преодоление страха смерти — целую шкалу человеческих переживаний с их тончайшими оттенками передает эта великая артистка. И не только передает, она наполняет эти переживания таким величием человечности, такой душевной силой, что все ужасы оказываются побежденными, остаются только правда и красота.

Игра Улановой, проникнутая гуманизмом, представляет собой одну из вершин реалистического искусства танца».

Другой немецкий автор говорил, по сути дела, о том же: «Она делает ощутимым образ Жизели, заставляет нас чувствовать удары ее сердца, и мы радуемся вместе с нею, страдаем вместе с нею, вовлекаемся в переживания, которых этот балет нам до сих пор не давал. Уланова несравненна… Это был вечер такой

чистой, человеческо-эстетической силы, что он заставляет задуматься о том, как возникли такие достижения, как они стали там [то есть в Советском Союзе] возможными».

В городах, где были объявлены гастроли советского балета во главе с Улановой, создавалась напряженная и праздничная атмосфера ожидания — чуть ли не со всех концов света съезжались балетные знаменитости, знатоки и любители балета, у театра выстраивались огромные очереди людей, жаждущих попасть на спектакли. И в первую очередь всех занимал вопрос: приехала ли Уланова, будет ли она танцевать?

Вот как описывает эту атмосферу ожидания и последующего триумфа английская писательница Мери Кларк в своей книге «Шесть великих танцовщиков мира»:

«Труппу приветствовали Дэвид Уэбстер, Марго Фонтейн и другие английские актеры, после чего они отправились к себе в гостиницу, чтобы наконец отдохнуть от путешествия и всех треволнений.

Корреспонденты успели сделать несколько фото Улановой: прядь волос падала на ее бледное лицо без всякой косметики, она выглядела бесконечно усталой и казалась совсем не похожей на великую балерину.

Техперсонал работал на сцене почти всю ночь, и рано утром актеры во главе с Улановой были уже в театре. Надежды возродились. В кабачке, напротив входа за кулисы, который всегда посещается штатом театра, рабочие сцены, выпивая кружку пива, говорили: „Она здесь, она действительно здесь, репетирует на нашей сцене под рояль“».

Вечером была созвана пресс-конференция, и Чулаки объявил, что завтра состоится открытие гастролей. В конце пресс-конференции один из журналистов задал вопрос: «Кто будет танцевать Джульетту?» В ответ Чулаки стал называть весь состав, но как только было названо имя Галины Улановой (к этому времени даже мальчишки, рассыльные с Флит-стрит, научились понимать это имя по-русски), все успокоились — все будет в порядке.

Всю эту ночь и весь следующий день стояла очередь в ожидании продажи входных билетов. Последняя надежда получить возможность попасть. И наконец вечером в среду, 3-го октября, зажглись огни и съезд публики начался. В зале было много знаменитых артистов и мастеров искусств, почти со всего мира съехались известные танцовщики разных поколений и национальностей.

После исполнения русского и английского гимнов зал затих и началось представление «Ромео и Джульетта». Мы увидели «это

чудо», что зовется Улановой, и этот шедевр советского балета.

Гений — это совсем не слишком сильное определение для танца Улановой. Публика лондонской премьеры была в экстазе.

Она была восхищена всем ансамблем балета Большого театра, но по отношению к игре Улановой это уже походило скорее на благоговение.

Марго Фонтейн была в слезах. «Это магия, — сказала она. — Теперь мы знаем, чего нам не хватает. Я не могу даже пытаться говорить о танцах Улановой, это настолько великолепно, что я не нахожу слов.

Овации продолжались почти полчаса. Уланова, в центре всей труппы, нервно вздрагивала, как бы испуганная этим грохотом аплодисментов по ту сторону рампы. К концу оваций она как будто пришла в себя и поверила, что это Лондон приветствует ее, ее улыбка стала менее напряженной и даже счастливой. До этого никто не подумал о том, каким тяжелым испытанием был этот спектакль для Улановой. Она встретилась с наиболее опытной и профессионально знающей балетной публикой (если не считать русских зрителей), она танцевала свою самую блестящую роль, но танцевала уже в возрасте сорока семи лет, и самое главное, она должна была показать себя на уровне той легенды, которая пришла раньше ее, — легенды, которая создавалась и ширилась в Лондоне чуть ли не в течение двадцати лет. Она все это преодолела и достигла даже большего. Уланова в Лондоне познала такой триумф, как ни одна балерина со времен Павловой».

Леонид Лавровский в своей публичной лекции об Улановой тоже рассказывал о ее необычайном успехе в Лондоне:

«Шел спектакль „Жизель“ с участием Улановой. На этом спектакле присутствовала королева. Обычно ее прибытие сопровождается очень торжественным ритуалом.

Как только королева появилась, весь зрительный зал встал и вытянулся, как на параде, почти не дыша. И вот в этом молчащем зале она продефилировала и опустилась в свое кресло.

Точно такая же церемония соблюдается и после конца спектакля, когда уходит королева. Все встают, поворачиваются в ее сторону, и никто не расходится и не аплодирует пока она не уйдет. Так вот, после спектакля „Жизель“ с участием Галины Сергеевны, когда опустился занавес, все зрители бросились к сцене, раздались бурные, несмолкаемые аплодисменты. И никто не заметил, когда королева ушла.

Когда Уланова вышла после последнего спектакля из театра, на моих глазах как бы возникли страницы из далекого прошлого, когда поклонники актеров выпрягали лошадей из коляски,

впрягались сами и неслись по улицам Петербурга или Москвы. Сейчас лошадей нет, ходят автомобили. Уланова прошла к машине, которая ее ожидала под охраной полиции, потому что было такое количество людей, что полицейские должны были ее провожать.

Когда она села в машину, зрители не дали завести мотор и так — на холостом ходу — Уланову привезли в отель».

Что же поразило лондонцев в искусстве Улановой и ее товарищей по труппе Большого театра?

Уланова относится к тем художникам, которые хорошо понимают, ради чего они работают и живут в искусстве, чье творчество глубоко осознано. Вот почему она в маленькой заметке, написанной после лондонских гастролей, смогла очень точно определить сущность того впечатления, которое произвели на новых зрителей спектакли Большого театра.

«Вера в правду жизни рождает и правду в нашем балетном искусстве. Именно она покоряет зрителей, заставляет их волноваться, переживать судьбы героев…

Успех наших спектаклей в Лондоне — это торжество советского реалистического искусства, человечного по своей природе, насыщенного оптимизмом, верой в прекрасное. Этим оно и покорило английского зрителя.

Балет Большого театра хранит и развивает культуру классического танца. Опираясь на мастерство предыдущих поколений художников, наше искусство уверенно движется вперед. Я убеждена, что нельзя было бы создать настоящий классический спектакль, если бы постановщик и исполнители отвергли классические традиции русской исполнительской школы» [17].

Итак, все дело в сочетании жизненной правды с чистотой и строгостью великих традиций классической хореографии. Это сочетание присуще всему советскому балету, но в творчестве Улановой оно выражено с особой полнотой, и поэтому ее искусство становится вершиной, символом современного балета.

По словам английского балетного критика Питера Бринсона, гастроли советского балета в 1956 году явились для Лондона таким волнующим театральным событием, какого он не переживал с момента приезда в 1910 году балета Дягилева:

«Приезд труппы Большого театра изменил мой взгляд на балет, мое отношение к нему, и это, я думаю, произошло с очень многими из тех, кто принадлежит к миру балета в Англии.

Полным откровением явилось для нас многообразие выразительных средств в актерской игре артистов Большого театра. Что-то в этом роде мог делать Нижинский; Карсавина и

Павлова были великими мимистками. Но в последние годы мы редко видели столь полное слияние с ролью, какого всегда достигает Уланова.

И то же самое можно сказать о технике танца. Мадам Мари Рамбер, создательница английского балета, сказала мне после того, как мы в качестве гостей побывали на одном из занятий Асафа Мессерера: „Вы знаете, эти русские раздвинули границы движений, внеся в них художественность. У них есть то, чего ни у кого нет. Как у итальянцев есть „бельканто“, так у русских есть „белла данса““.

Наконец, об Улановой. Ее искусство было тем, что вызвало меньше всего спора. Для нее гастроли — личный триумф. Уланову приветствовали так, она получила такое признание, какого не имел никто после Павловой. Я принадлежу к молодому поколению критиков, пришедших в театр после второй мировой войны и никогда не видевших Павлову и Дягилева, и я могу сказать, что в своей жизни редко встречал более великую актрису и никогда не видел такой великой танцовщицы и более вдохновенного художника».

Именно вдохновенная осмысленность потрясала в танце Улановой. Английский критик А. Блэнд писал по поводу ее Жизели: «Уланова снова проявила ту же способность, какую мы видели в „Ромео и Джульетте“, — передавать каждую свою мысль с кристальной ясностью…»

А знаменитая английская балерина Алисия Маркова отметила другую сторону исполнения Улановой — чистоту и свободу танца: «Первое, что я заметила в исполнении Улановой, — это абсолютная свобода движений. Ее исполнение так чисто, что я не видела ничего подобного у других исполнителей».

Позднее об этом же говорила и Марго Фонтейн: «Движения ее так совершенны, так плавны, так мягки, что в них незаметны переходы. Друзья рассказывали мне о Павловой и ее стиле. Сама я не видела Павлову, но, наблюдая Уланову, я понимаю, о чем мне говорят. Конечно, ее нельзя скопировать, но у нее можно учиться».

Известный балетный критик и директор балетной школы «Сэдлерс Уэллс» Арнольд Хаскелл писал об удивительной гармоничности артистической личности Улановой: «Уланова, подобно Павловой, совершает чудо перевоплощения, передавая глубокие эмоциональные категории в материи танца. Уланова обладает всем — невероятной техникой, полностью скрытой за формой непринужденного плавного танца, прекрасным интеллектом и великолепной эмоциональностью. Она не просто

балерина, царящая на сцене. Она — подлинная Джульетта, чью судьбу мы переживаем».

И критик газеты «Обсервер» писал, что Уланова «думает не о том, чтобы сделать больше фуэте, чем кто-либо ранее, а о том, как наилучшим образом создать характер».

Эндрю Смит в «Дейли геральд» утверждал: «Уланова — больше чем балерина. В заключительной сцене она великая трагическая актриса. Она обладает необыкновенной способностью согреть или заморозить сердце одним своим шагом или жестом».

В партии Жизели Уланова поразила всех глубиной и свежестью своей трактовки. Знатокам и любителям хореографического искусства известно каждое движение этого балета, в роли Жизели лондонцы видели самых прославленных исполнительниц, мировых знаменитостей, но Жизель Улановой оказалась чем-то новым, и первое, чем она отличается от всех других известных толковательниц классической партии, — это жизненность образа и ясность звучащей в нем человечной мысли.

«Удивительным качеством улановской Жизели была радость, счастье… Вначале она была живым воплощением простого бездумного веселья… Она вносила в исполнение роли гораздо больше комедийности, чем любая другая балерина», — писала Мери Кларк.

«Ее второй акт также резко отличается от обычного исполнения. Ее Жизель была зрелым человеком, познавшим перед смертью огромное горе. Она была не тем нежным видением, к которому мы на Западе привыкли, она была суровым символом неумирающей вечной любви. Во многом Жизель Улановой во втором акте походит на ее Джульетту: в обоих образах светит непобедимый дух.

У Улановой все идет от сердца: как она чувствует, так и движется. Соответственно с этим ее крестьяночка создавалась ею каждый раз по-новому, каждый вечер она по-иному любила, волновалась и страдала, всякий раз по-иному показывала ее трагедию».

Выступления Улановой за рубежом — это не обычные гастроли балерины, демонстрирующей только свое мастерство звезды, для которой все остальное служит лишь мало что определяющим фоном. Нет, Уланова приехала с большим коллективом Большого театра, она — участница сложных спектаклей и ее исполнение неотделимо от их общих задач и стиля. В этом принципиальное отличие искусства Улановой от искусства многих других всемирно известных балетных «гастролерш».

И это почувствовали английские критики. Мери Кларк писала, что «Джульетта Улановой прозвучала в Англии откровением, так как никогда там не было ничего похожего на эту советскую постановку… Джульетта Улановой подобна чистой золотой нити, вплетенной в богатую ткань постановки. Она никогда не стремится заслонить других, не изображает „звезду“, ни один ее танец не может быть изъят из развития балета… все они являются частью драматического танцевального спектакля».

Арнольд Хаскелл посвятил Улановой большую статью, в которой высказал целый ряд верных мыслей о ее творчестве:

«Я не аплодировал Улановой. Меня возмущал резкий шум, который так грубо обрушился после созданной ею гармонии.

Когда она впервые появляется на сцене, ни у кого из зрителей не зарождаются привычные представления, что она обречена на гибель. В свое время именно эта обреченность была для меня изъяном в трогательном исполнении Спесивцевой. Это не только счастливая Жизель появляется перед нами, это само олицетворение счастья; не только влюбленная Жизель, но сама любовь перед нами. Каким путем добивается классическая танцовщица, чтобы мы поверили, что она наивная крестьянка, знающая, что такое хлев и птичий двор? Если она неуклюжа и неловка — она как бы предает танцевальное искусство; если же она сама грация, как и должно балерине, образ Жизели бледнеет и теряет свою характерность. Образ, созданный Улановой, доносит до зрителя все качества… Бесконечно тонкая передача ее привязанности к матери, ее глубокая любовь к Альберту и ее дружба с Илларионом — все это создает абсолютно цельный характер и образ.

Во втором акте она не только легкая как пух танцовщица. Нет, драматическое действие продолжается, и ее образ во втором акте — это только другой аспект той же Жизели, противопоставление духовной любви — любви земной. Балет уже не является романтическим эпизодом, рассказывающим о покинутой девушке, он становится потрясающей поэмой о любви.

Наблюдать Уланову во время репетиции — это значит увидеть целую серию рисунков старинных мастеров, блистательные эскизы, которые служат сырьем для будущей совершенной картины. Здесь вы видите могучий интеллект за работой, в то время как на спектакле вы не чувствуете никаких усилий, никакого труда, все как будто направляется только чувством.

Выходы Улановой на аплодисменты крайне увлекательны для-наблюдения — очень постепенно под натиском реального мира образ Жизели отступает и Уланова становится сама собой.

Этот процесс происходит как-то неловко, балерина кажется наивной, совсем нетеатральной и чем-то трогательной. Она не сразу выходит вперед, частично для того, чтобы сохранить свои силы, необходимые для представления, частично из-за того, что необычайно застенчива. Уланова не считает ни свой успех, ни свое положение само собой разумеющимся. Она настолько боялась своих выступлений перед британской публикой, что многое бы дала за право отказаться от них, и это путешествие потребовало от нее большого напряжения воли.

Когда она вне театра, первое, что замечаешь, — это ее чудесные выразительные глаза. Они освещают лицо, которое раньше казалось напряженным, и тогда впервые видишь, как по-настоящему красива она; красота ее в выразительности, которая никогда не может быть зафиксирована фотокамерой. У нее огромное чувство юмора. У нее, конечно, твердые принципы и убеждения, но она их не выражает догматически. Как все люди, умеющие хорошо говорить, она одновременно умеет прекрасно слушать собеседника, будучи искренне заинтересована в его точке зрения. Главное впечатление от нее — исключительного покоя, мира. Я мог бы сказать, что редко встречается человек более мягкий и деликатный, хотя чувствуешь скрытую железную волю. Ее ужасно рассмешило в сообщении одного репортера, что она попросила спички „с жестом приказывающим“. Ничто не может менее соответствовать ее характеру, хотя иногда самые застенчивые люди и производят впечатление резких.

Можно ли учиться у Улановой? Этого я не знаю. Такие гениальные артисты, которые открывают новые возможности в своем искусстве, рождаются очень редко. Можно рассказывать о постоянной тяжелой работе, как это делает она, но все танцоры много работают, все это не имеет отношения впрямую к ней. Как она сама говорит, главное состоит в том, чтобы знать, когда можно даже пренебречь законами балетной техники для того, чтобы не нарушить создаваемого тобой образа. И это тоже не раскрывает гениальности. Слово „смирение“ может тут помочь. Это — манера поведения по отношению к жизни и искусству, и это совсем не то же самое, что скромность. Смирение здесь означает сознательную и полную самоотдачу крупной индивидуальности во имя того, чтобы мы видели на сцене не Уланову, а Джульетту или Жизель, Это то качество, которое принесла на сцену Дузе…»

Уланова поражает наблюдателей не только глубиной своего искусства, но и благородной скромностью своей личности.

Об этом писала в своем очерке Мери Кларк: «Ее простота, скромность, полное равнодушие к рекламе сначала очень

удивили репортеров, но постепенно завоевали глубокое уважение всех».

Известный американский импресарио Сол Юрок как-то сказал, что Уланова «самая непритязательная артистка из всех, с кем мне доводилось иметь дело».

Поведение Улановой, ее манера одеваться, фотографироваться — все это было необычно для западных представлений, все говорило об искренней скромности советской актрисы.

С огромным нетерпением ожидал Париж выступлений артистов советского балета во главе с Улановой в 1954 году. Но эти гастроли были сорваны по вине тогдашнего французского правительства.

Состоялась только одна генеральная репетиция, на которой присутствовали труппа «Гранд-Опера», критики и репортеры. Репетиция шла в рабочих костюмах, без нужного света, без гримов. Уланова появилась в третьем акте «Ромео и Джульетты» и в отрывке из «Шопенианы».

Вот что писала о ней тогда Ирен Лидова: «Ноги Галины Улановой совершенны, ступня очень маленькая, руки мягкие и выразительные. Она чуть сутулится, и только этот едва заметный дефект нарушает совершенную гармонию чистых линий ее тела. Ее кожа бела, как слоновая кость, лицо ее бледно, с выступающими скулами и маленькими миндалевидными глазами. В исполнение шопеновского вальса в постановке Фокина она вкладывает всю душу, и мы убедились сами, насколько совершенны ее арабески, линии которых поражают своей красотой. Такая ясность, правда и захватывающая простота исходят от этой балерины, что забываются суровая нагота огромной сцены и резкое освещение, лишенное всякой таинственности».

Длительные гастроли Большого театра в Париже состоялись позднее, в 1958 году. Уланова танцевала Жизель на сцене «Гранд-Опера», в стенах того театра, где создавалось это произведение.

Интересно высказывание газеты «Пари журналь» по поводу «Жизели» в постановке Большого театра: «Знаменитый советский балет, показав „Жизель“, заставил нас задуматься о том, как такое замечательное произведение искусства могло быть обеднено в той стране, где оно было создано, и сохранить в другой стране всю свою свежесть и прелесть».

Газета «Комба» писала: «По мере развития балета кажется, что он теряет свою давность, гуманистическая тема, выдвинутая на первый план постановщиком, придает ему свежесть современного звучания».

Секрет очарования русской «Жизели» заключается в искренности игры и танца, в той человечности, которую ищут советские исполнители в этом старинном шедевре. И, конечно, яснее всего эти качества проявляются в исполнении Улановой.

Газета «Монд» писала в статье, озаглавленной «Галина Уланова с триумфом выступила в „Жизели“: „Жизель“ выявила все тончайшие струны дарования этой удивительной Улановой, которую следует оценивать сейчас как одну из великих балерин, существовавших с начала этого века. Легкая и полная очарования в первом акте, она становится во втором действии еще более воздушной и бесплотной, вся проникнутая редкостной поэзией».

Так же восторженно была принята и улановская Джульетта. «Парижане смотрели на Джульетту — Уланову глазами Ромео», — писала газета «Юманите».

«Никогда еще перед нами не было Джульетты более юной, более чистой, более трогательной, более волнующей, более сдержанно драматичной в ее развитии от шаловливой девочки шестнадцати лет до влюбленной и затем до эпической героини», — восклицала газета «Комба».

«Никогда Джульетта не была такой страстной, такой страдающей, такой волнующей», — вторила «Паризьен либере».

«Джульетта — Уланова трепещет, приходит в восторг, отчаивается со сдержанностью, еще больше подчеркивающей глубину ее чувства», — писали в «Фигаро».

Томас Кертисс писал в парижском издании американской газеты «Нью-Йорк геральд трибюн»: «…звезда и самое блистательное сокровище труппы — Галина Уланова, заслуженно объявленная лучшей из живущих в настоящее время балерин, гипнотизирует зрителя, начиная с первой сцены — игрового сражения подушечками со своей нянькой и до трагически кульминационного пункта: ее отчаяния и самоубийства над телом Ромео в мрачном склепе. Обладая гибкой, красивой фигурой девушки-подростка, она каждым своим жестом и движением передает невольную, неосознанную грацию подростка, и ее исполнение является не только триумфом танца, но и актерской игры. Уланова — это не только вдохновенная балерина, но и одна из самых волнующих Джульетт нашего времени»..

Спектакли Большого театра могли вызывать споры, но все они смолкали, как только речь заходила об Улановой. «Уланова очень крупная трагическая актриса», «искусство Улановой феноменально», — писали критики.

«Ни с чем не сравнима Джульетта — Галина Уланова, хрупкая фигура которой кажется бесплотной. Ее естественная наивность, ее резвость, легкость ее поступи, чуть касающейся пола,

восхитительный подъем ноги на безупречных пуантах, сдержанность ее игры, окутанной дымкой целомудрия, которая еще ярче оттеняет прорвавшуюся бурю ее скрытых чувств, — все это нас трогает, волнует и очаровывает» («Круа»).

Здесь уже говорилось о том, с каким волнением и ответственностью относится Уланова к своим гастролям. Ее выступления в Америке в 1959 году потребовали от нее очень большого напряжения — недаром американская критика отмечает ее высокую работоспособность, строгий режим, дисциплину и сосредоточенность.

Не дожидаясь ее первого появления на сцене, репортеры много писали о том впечатлении, которое она производит в жизни, о ее сдержанности, приветливости, скромном облике.

В танце Улановой американских зрителей и критиков, прежде всего, поразила его свобода, легкость и простота.

«Те, кто ждал от нее каких-то особенных трюков, их не дождались… Но каждое движение в исполнении Улановой — это целая поэма, даже сама ее походка полна настроения, ее бег стремителен и неудержим… а когда она танцует на носках без малейшего усилия или напряжения, то вы чувствуете, что она находится в своей стихии» («Геральд трибюн»).

«Уланова тронула нас своей удивительной грацией, делая своей простотой смешными все ухищрения разнообразной техники…» («Нью-Йорк геральд трибюн»).

«Главное в ней… необыкновенная легкость, — кажется, что она не танцует, а летает. Она сдержанна, но в высшей степени выразительна» («Чикаго американ»).

«Ее особенность — это удивительная легкость, воздушная плавность движений» («Ассошиэйтед пресс»).

«Дело не в особых хитроумных и выигрышных трюках, а в ее непринужденности, удивительной грации и музыкальности. Достаточно видеть ее легкий бег через сцену — и вы уже проникли в самую суть танца…» («Геральд трибюн»).

«Красота ее стиля ни с чем не сравнима, она производит необычайное впечатление невесомости» («Геральд энд экспресс»).

Много писалось о редкой выразительности ее рук: «…они легко округляются в „Шопениане“, как анемоны, покоятся на плечах Ромео, бьются, как крылья, в „Умирающем лебеде“» («Данс мэгэзин»).

Особо отмечалась тонкость ее мастерства, ее артистичности столь редкая в балете: «Уланова осмеливается на полутона в балете. Другие бывают или очень веселы, или очень печальны, но радость Улановой в „Жизели“ пронизана легкой печалью, а ее печаль в „Умирающем лебеде“ полна мужества» («Данс мэгэзин»).

Восхищение критики вызывала живая изменчивость, многогранность ее образов: «С помощью выражения лица, жеста, движения, полного красоты, она становится у вас на глазах то игривым ребенком, то счастливой девушкой, то вдруг созревшей женщиной» («Ньюсуик»).

Об этом же пишет критик Джон Мартин в своей статье о «Ромео и Джульетте»: «В начальных сценах ее Джульетта невероятно молода; это не обычное исполнение молодой девушкой роли молодой девушки, это создание образа молодой девушки превосходной актрисой. То, что происходит, более правдоподобно, чем сама действительность. От действия к действию мы видим, как девушка созревает на наших глазах. Это поразительно художественное и чрезвычайно волнующее достижение».

Балетный критик Уолтер Терри писал об Улановой в «Нью-Йорк геральд трибюн»: «Каждый ее жест — поэма в танце, ее движения подобны термометру эмоциональных перемен».

Газеты отмечали целостность искусства Улановой, его масштабность, величие при предельной тонкости выразительных средств.

«Здесь невозможно отделить танец от драматической игры. Это просто разные стороны одного целого… движение у нее никогда не используется для иллюстрации чувства, оно возникает из него, оно импульсивно…

Ее Джульетта — прекрасное творение, сотканное из нежных штрихов и эпичное по форме» («Нью-Йорк таймс»).

Критики писали так же о том, что в отношении Улановой «возраст бессилен. Она будто владеет секретом вечной юности и помимо этого глубоким проникновением в суть образа, что приходит лишь с опытом. Она с полным успехом может воплощать юность» («Нью-Йорк таймс»).

Трудно перечислить все восторженные фразы и эпитеты, которыми награждали Уланову американские газеты и журналы, но, пожалуй, наиболее сильно было сказано о ней в «Тред-юнион курьере»: «Если где-нибудь в космосе есть цивилизация выше нашей, то Уланова была бы лучшим посланцем нашей планеты».

В этом же 1959 году Уланова вместе с труппой Большого театра танцевала в Китае и покорила зрителей целомудрием и поэзией своего искусства.

Знаменитый китайский актер Мэй Лань-фан писал о ней: «… танец умирающего лебедя… Танцует Галина Уланова… На сцене нет никаких декораций, но балерина словно принесла с собой в зал осеннюю прохладу тихого озера, свет холодной луны, в котором отражается тень одинокого лебедя. В ее жестах —

воспоминания об ушедшей весне, о любви, страдание…»

Такими же триумфальными были выступления Улановой в Египте в 1961 году, где она танцевала «Бахчисарайский фонтан» и «Шопениану».

В чем секрет ни с чем не сравнимого успеха Улановой? Почему так восторженно приветствуют ее тысячи зрителей за рубежом?

Уланова в своем искусстве утверждает строгость великих традиций классического балета, традиций, так часто искажаемых на Западе модернистическими «исканиями» и экспериментами.

Уланова вслед за Павловой, Карсавиной, Нижинским еще раз утвердила во всем мире величие русской школы классического танца.

Но, как справедливо говорил один критик: «Конечно, чудо ее выразительного танца могло расцвести только благодаря мастерскому владению техникой, которое является традицией многих танцовщиц в России, но ведь танцует гений Улановой, а не ее техника».

«Сатердей ревю» от 16 мая 1959 года писала: «Когда она на сцене, вы невольно поддаетесь ее мистическому очарованию. И это впечатление происходит не от ее внешних данных, даже не благодаря особым физическим достоинствам, а, скорее, вопреки их отсутствию. Но как только она сделает ряд гармоничных движений… вам становится ясно, что перед вами Народная актриса и не только для русских, а для всего мира».

Гармоничность искусства Улановой отмечала известная французская балерина Иветт Шовире: «Танец Улановой — средоточие необыкновенной одухотворенности и мастерства, в нем — уравновешенность и гармония всех элементов, как в античном храме».

Американские критики много писали о «неуловимой магии Улановой». Это «магия» индивидуального и неповторимого таланта, особого обаяния ее личности.

И все-таки дело не только в этом. В большой степени «тайна» заключается в том, во имя чего танцует Уланова, какие мысли и чувства стремится она внушить людям.

За последние годы мы видели немало интереснейших и виртуозных западных балерин. Но как часто приходится им изображать нечто роковое, обреченное, зловещее и ущербное. Как часто прекрасные линии их тел бывают изломаны порывами исступленного отчаяния или низменной, слепой страсти. В балетмейстерских концепциях так много безнадежности, скепсиса, такое тяготение к трагическим гротесковым формам.

Уланова всегда верна своей теме, своей вере в людей, в их

счастье и любовь. Она воспевает в танце мужество, чистоту, самоотвержение. Вот почему ее искусство вселяет доверие и надежду, радость и благодарность. Вот почему о ней пишут, что «чистота, правда и грация исходят от нее, как свет от звезды…».

Если искусство действительно может облагораживать и объединять людей, делать их лучше и добрее, то, без сомнения, это такое искусство, какое утверждает Уланова. Ее творчество — это своеобразная миссия человечности.

ТРУД БАЛЕРИНЫ

Может показаться, что жизнь Улановой — это цепь сплошных успехов, побед и триумфов. На самом деле ее жизнь — вечное подвижничество, неустанный труд.

«Танец требует огромного, каждодневного труда, — пишет Уланова. — Даже летом, на отдыхе, все равно надо заниматься. И я довольно рано поняла, что только труд может создать легкость, красоту и вдохновенность танца. Впрочем, я никогда не любила этих пышных слов: они всегда казались мне очень приблизительными, даже далекими от сути нашей работы. Но уж если надо объяснять истоки мастерства, то лучше всего сослаться на Горького: талант — это работа. Кажется, так…

Красоту и человечность чувства героини балета можно выразить, только владея техникой. Пусть не так, чтоб уж „не думать о ней“ вовсе (это — идеал, начертанный Станиславским правильно, но идеал, повторяю, к которому можно и нужно стремиться, но которым я. скажем, еще не овладела), но хоть так, чтобы сделать всю эту технику, всю нашу „кухню“ незаметной для публики…

Говоря о технике, я имею в виду не только четкость и виртуозность движений (то, что обычно называют „блестящей техникой балерины“), но и балетную технику в широком смысле слова: здесь и пластика танца, и общение партнеров на сцене, и музыкальность, понятая не как ритмичность (она — необходимое свойство всякого грамотного танцовщика), а как умение выразить содержание музыки танцем. Чем больше душа балерины будет заполнена чувством, которым проникнута музыка композитора, чем ближе к идеалу будет техника балерины, тем завершеннее будет тот образ, который увидит зритель» [18].

«Незаметная» техника Улановой совершенна. Нужно очень много работать для того, чтобы блеснуть техникой, но еще больше для того, чтобы ее скрыть.

«Никогда, очевидно, я не перестану работать, учиться и всегда буду чувствовать себя школьницей», — признается артистка.

Как хорошо сказал Н. Волков, «совершенство Улановой — это всегда совершенствование».

«Сколько раз, уже кончив школу, уже став взрослой и самостоятельной, я, чуть не плача, становилась по утрам, в дни летнего отдыха, к ненавистной палке и, точно ворочая жернова внутреннего сопротивления, начинала извечный экзерсис. О, как я тогда ненавидела этот ужасный балет, это, по выражению

одного поэта, „наше злое искусство“! Как мне хотелось (особенно если дело было летом, возле моего любимого Селигера) плюнуть, бросить все и вместе со всеми убежать на озеро, взять байдарку и самой грести и плыть, плыть по сверканию воды, под синью неба, среди шуршания камышей… Но какой-то противный, невидимый голос настойчиво повторял: „Занимайся! Занимайся! Ведь если ты не станешь заниматься, ты будешь ничем, у тебя не будет даже профессии, ты будешь никчемной балериной… Надо, надо работать!“

И странное дело: проходило всего несколько минут, я едва успевала сделать свои первые упражнения, и, точно сдвинув наконец эти тяжелейшие жернова, испытывала чувство какого-то блаженного облегчения. Сознание, что я осталась верна своему долгу, устояла перед соблазном прогулки, давало мне прямо-таки тщеславное удовлетворение. И наступал миг, который я очень любила, — когда я понимала, что долг мой выполнен: я „отзанималась“ положенное время и теперь заслуженно, с утроенным удовольствием целый день могу наслаждаться свободой и, сев в свою байдарку, догнать всю компанию…».

Уланова умеет заставить себя делать то, что считает необходимым: встать к «ненавистной» палке в сияющее солнцем летнее утро и проделать все нужные упражнения, остаться в театре с партнером после репетиции и, вдвое, втрое увеличивая обычные часы работы, отшлифовывать и уточнять каждое движение, позу и па адажио.

Все это требует воли, и надо сказать, что хрупкая Уланова обладает редкой силой воли. Вся ее жизнь — это, по сути дела, напряженная борьба, мужественное преодоление многих и различных трудностей. Ей ничего не давалось легко, упорный труд и напряженная мысль лежат в основе всех ее достижений.

Родители Улановой — балетный актер и режиссер С. Н. Уланов и М. Ф. Романова, классическая танцовщица и выдающийся педагог. Естественно, что Уланова с детских лет начала понимать, как трудна жизнь балетного актера.

«Я узнала, как сложно искусство балета, именно потому, что приобщалась к нему в грозный, трудный и прекрасный 1918 год. Артисты академических театров начали выступать тогда в кинематографе перед сеансами. Это был самый верный способ дать возможность народу познакомиться с творчеством больших мастеров: в кино ходили все. И вот в вечера, свободные от театра, папа и мама шли в кино. Шли через весь город, так как трамваи не ходили и вообще никакого транспорта не было. Шли часто в снег и дождь.

Родители брали меня с собой. В маленькой каморке за

экраном, у железной печурки, артисты готовились к выходу. Мама замерзшими руками должна была стаскивать с себя валенки, надевать розовые атласные туфли, легкую пачку или прозрачную тунику и, только что пройдя по городу пешком несколько километров, чуть отогревшись у печки, выходить на маленькую эстраду и танцевать. Они танцевали с огромным увлечением, танцевали так, что люди, сидевшие в нетопленом зале — рабочие, солдаты, — улыбались, счастливые тем, что они видят красивый и легкий танец, полный радости, света и поэзии.

Конечно, все это я поняла много позже. А в то время я просто смотрела из-за кулис на танцевавших, певших, читавших стихи, ждала прихода мамы и папы, которые отдыхали, пока шел фильм, а перед следующим сеансом снова танцевали. Я же по два-три сеанса в вечер смотрела самые разные кинокартины, но смотрела их… с обратной стороны экрана. Сон настигал меня за этим „интересным“ занятием, и, возвращаясь домой, папа нес меня через весь замерзший, снежный город…

Дома маму ждала работа. Она готовила нехитрый ужин, кормила меня и укладывала спать. Я часто просыпалась, и когда бы я ни проснулась, я видела маму: то она стирала, то развешивала белье, то что-нибудь штопала или шила. У меня сложилось отчетливое представление, что мама никогда не отдыхает и никогда не спит. Наверное, это было довольно близко к истине. И я, слыша разговоры о том, что и мне предстоит учиться и стать балериной, с ужасом и отчаянием думала: неужели и мне придется так много работать и никогда не спать?

На этот вопрос мне отвечала мама своим собственным примером. Когда я уже поступила в хореографическую школу и первые два года жила в интернате, я часто видела маму, так как она преподавала у нас классический танец.

Мы занимались в огромных, нетопленых залах, и было так холодно, что первые движения нам разрешали делать в шерстяных рейтузах, иногда даже в валенках. Мама же сидела в легкой тунике, и только на ногах у нее были теплые гамаши, которые она сбрасывала, чтобы показать нам то или иное движение. И сразу же после занятий с нами она по крытому коридору, соединявшему школу с репетиционным залом, переходила в артистический класс, где уже занималась сама своим ежедневным тренингом балерины.

Такой пример художественной дисциплины не мог не быть заразительным для детей, едва переступивших порог школы» [19].

Уланова пришла в балетную школу в очень трудное время. «Мы замерзали в холодных классах и спальнях, — вспоминает она, — недоедали, питаясь в более чем скромно снабжаемой

столовой, часто хворали или плохо себя чувствовали».

В этих трудных условиях в Ленинградском училище работали замечательные мастера хореографической педагогики: А. Бочаров, Л. Леонтьев, Е. Снеткова, А. Ширяев, В. Пономарев, А. Ваганова, М. Романова и другие.

В балетной школе маленькая Уланова часто плакала и требовала, чтобы ее взяли домой. Она ненавидела занятия, каждодневную балетную муштру и совсем не хотела быть балериной.

Страшная застенчивость мешала ей во всем. Например, она стеснялась читать вслух на уроках и часто, вызванная учителем, стояла молча, потупив голову, глотая слезы. Когда ее, вместе с Т. Вечесловой, назначили на роль маленькой русалочки в опере «Русалка» Даргомыжского, она так и не смогла преодолеть свою стеснительность и сказать те несколько слов, которые ей полагалось произнести в финале оперы.

Особенно трудными были уроки условной балетной пантомимы. Как только дело доходило до изучения старых приемов пантомимы с ее вычурной и манерной жестикуляцией, столь далекой от жизни, у Улановой буквально опускались руки, она чувствовала себя одеревеневшей и бессильной. Она никак не могла усвоить и воспроизвести то, что от нее требовали, и очень часто получала по этому предмету единицу. Так еще в самые ранние школьные годы начался ее неосознанный протест против балетной фальши.

Но и от занятий танцем она сначала не чувствовала никакой радости. Все требовало усилий, внимания, работы. Трудно было преодолеть усталость, победить стеснение, втянуться в железный режим утомительных, а порой и скучных упражнений. Огорчений было куда больше, чем моментов удовлетворения. «Танцевала, зная, что так надо», — вспоминает Уланова. Помогало рано проснувшееся чувство долга, ответственности, обязанности сделать все как можно лучше, точнее.

Еще девочкой Уланова поняла, что жизнь балерины состоит наполовину из слова «должна», а наполовину из слова «нельзя», постепенно вырабатывалась целая система необходимых обязанностей и таких же необходимых «самозапретов».

Т. Вечеслова рассказывает, что еще в детстве поражала, а порой даже раздражала упорная старательность, дотошность Улановой в занятиях: «Бывало, ты уже выучишь все движения танца, хочется кончить работу, убежать из класса, а Галя с упорством, с нахмуренным лицом все что-то повторяет, пробует, запоминает…»

Маленькую Уланову с ранних лет приучили к сознанию, что

учеба, работа — это ее долг, ее хлеб, ее честь, первая жизненная обязанность. Пример бесконечной добросовестности и взыскательности отца и матери, скромный и строгий жизненный уклад семьи, отсутствие суетности, сентиментальности, сдержанность в выражениях чувств — все это определенным образом влияло на девочку. Ее совсем не баловали, ничто не пробуждало в ней черт тщеславия и эгоизма.

И потом, когда она уже стала балериной, родители редко хвалили ее, наоборот, после того или иного выступления ей говорили: это не вышло, то не так, то не эдак… Отец заботился о ней; например, летом на даче старался сделать так, чтобы ей было удобнее заниматься, то рояль передвинет, то соорудит палку для занятий, но все это молча, сурово, без всяких «сантиментов». С самых ранних лет семья пробудила в Улановой чувство долга. И вместе с тем чувство человеческой свободы, естественности.

Уланова вспоминает, что еще в раннем детстве отец часто брал ее с собой на прогулку, на охоту и рыбную ловлю. И игры она любила скорее мальчишеские, требующие смелости и проворства. На всю жизнь сохранила она любовь к спорту, многие годы байдарка была «неизменной подругой» и спутницей ее летнего отдыха.

«Именно отец научил меня любить ясный небосвод и шелест травы, именно благодаря ему я уразумела красоту леса, захватывающую увлекательность охоты.

Никогда я не слышала от него слов вроде: „Ах, какая вокруг красота!“ Он вообще говорил очень мало, в том числе и со мной. Но он делал вещи куда более важные: он брал меня с собой на озеро, на рыбную ловлю или в лес, когда шел охотиться еще до утренней зари.

Папа хотел, чтобы я не боялась леса, долгого пути, охотничьего ножа, глубокого озера… Чтобы я уверенно и покойно чувствовала себя за веслами, любила и понимала спорт… Знала, что человек все может сделать сам и должен уметь делать многое. И он вполне успел в этом, хотя никогда ничему меня не поучал. Он просто сам жил в этом, любил это. Никогда он меня не уверял, что „солнце, воздух и вода — наши лучшие друзья“. Но он сдружил меня со всем этим прочно и навсегда, и в таком раннем возрасте, что, наверно, именно глядя на отца, я уверилась, что „девчачьи“ занятий не для меня. Вот почему, когда мне задавали обычный вопрос: „Кем ты хочешь быть?“ — я, не задумываясь, отвечала: „Мальчиком“. И иногда прибавляла: „Моряком“.

Да, меня влекли неудержимо луки и стрелы (конечно, они были настоящим оружием настоящих краснокожих!), опасные

путешествия и головоломные приключения, игры в разбойников, пиратов и бесстрашных следопытов. Лес под Петербургом, где мы снимали дачу, превращался в моем воображении в непроходимые джунгли; мальчики, с которыми я дружила, были верными спутниками в неведомой, таинственной стране, и еще долго-долго, уже учась в хореографической школе, я увлекалась мужскими партиями, знала приемы поддержки и даже на сцене не раз изображала мальчиков. Так, исполняя с Таней Вечесловой танец в деревянных башмаках в „Тщетной предосторожности“, я неизменно выступала как кавалер и очень была сим довольна…

Отец никогда не занимался со мной танцем. Но его замечания, сделанные вскользь, мимоходом, запоминались мгновенно и помогали следить за собой всегда и постоянно: „Галя, не сутулься!“, „Ногу надо вынимать выше!..“ Иногда я просто видела его неодобрительный взгляд, и этого было достаточно, чтобы придирчиво И шаг за шагом разобрать по косточкам свой танец и, догадавшись, что вызвало неудовольствие отца, постараться возможно скорее избавиться от всего неудачного.

В 1919 году, после двадцати лет работы в балетной труппе, он перешел на должность ведущего спектакль режиссера балета. Будучи на этой работе, нельзя отлучиться из первой кулисы ни на минуту: все вызовы артистов на сцену, все сигналы к смене света и чистым переменам, все команды на выход каждой балерине и каждому танцовщику в момент, строго определенный партитурой и постановщиком спектакля, — все это зависит от ведущего режиссера.

Не заглядывая ни в какие списки бутафории и реквизита, не припоминая макетов, он знал все, что должно быть на сцене.

Он был собран и сосредоточен во время своей скромной, незаметной и, я не боюсь сказать, огромной и важной работы. Так же ровно и спокойно звучал его голос, приглашающий на выход, и когда он обращался ко мне на „вы“, как к любой солистке балета, — в этом не было и тени аффектации или любования своим „равнодушием“ к дочери.

То было не равнодушие, а безупречная, глубоко внутренняя, органичная воспитанность, чувство справедливости и высокой требовательности. На работе — в классе или на сцене — я была для него такой же, как все остальные. В вечер моего дебюта в „Лебедином озере“ он, как всегда, стоял прямо и спокойно в первой кулисе, и никто не знал, что делалось в его душе, когда он смотрел на свою дочь, вышедшую на столь ответственный, мучительный публичный экзамен!

Ни разу за всю свою долгую службу в театре отец не видел

меня иначе, чем из первой кулисы. А надо вам сказать, что, когда на балет смотришь из-за кулис, можно очень хорошо проследить и понять технологию танца, верно ли исполняется то или иное движение, но уловить их связь и увидеть танец как единое целое — со всей его поэтичностью, грацией и всем тем, что обычно пленяет публику, — очень трудно. Поэтому, не скрою, иногда мне бывало обидно, что папа не видит меня из зала: мне хотелось верить, что, может быть, и ему бы понравилось хоть что-то…

И вот однажды он пошел смотреть меня из зала. Это было уже после войны, когда, проработав в театре чуть ли не пятьдесят лет, отдав балету буквально всю свою жизнь, он ушел на пенсию. Итак, в тот вечер, приехав в Ленинград из Москвы, где я уже работала в Большом театре, я должна была танцевать Джульетту. Папа сидел в первом ряду. Что-то будет?..

Кончился спектакль, мы вернулись домой. Папа сказал:

— Ничего. В общем, ты ничего танцевала.

И я почувствовала себя такой польщенной, такой счастливой, такой балериной, какой я редко-редко себя ощущала и до и после этого вечера.

Да, я восприняла скупые слова отца как высшую похвалу. Надо было знать его, как я его знала, знать, что скрывается за его внешней суровостью и замкнутостью, как много любви скрыто в его сердце, чтобы понять мои чувства. Мне вспомнилось тогда почему-то детство, вспомнилось, как отец, никогда меня не целовавший, никогда не „сюсюкавший“ надо мной, иногда, может быть, случайно, проходя мимо, потреплет мои волосы или возьмет за ухо, и этого было достаточно, чтобы я чувствовала себя обласканной им, чтобы я почти зримо и осязаемо ощутила его огромную нежность…

Она сказывалась всегда и во всем. И в той интонации, с которой он как-то, кажется тоже после „Ромео и Джульетты“, сказал мне: „Так вот ты какая!“ — и в каких-то совершенно незаметных проявлениях профессиональной заботливости.

Летом на даче я постоянно занималась извечным экзерсисом. Отец сам выстрогал мне палку, сам укрепил ее на самом удобном месте в доме, а когда я заикнулась о том, что в комнатах жарко, мой „станок“ был перенесен в сад, палка прибита между двумя соснами, под которыми была настелена фанера, чтобы упражнения „у палки“ я могла делать на свежем воздухе» [20]. В воспитании Улановой было нечто предохраняющее от манерности и жеманности «барышни», будущей балерины. С детских лет она привыкла к свободе, полюбила природу. Дома ее не учили искусственно приветливым улыбкам и «приятным манерам»; молчаливая девочка с ранних лет сторонилась всего показного,

неискреннего. Это помогло ей сохранить естественность, несмотря на то, что она рано попала в театральный, балетный мир, где красота часто живет рядом с красивостью, вдохновение — с фальшью и вычурностью, а своеобразие индивидуальности — с жеманством и позой.

Воспитанное в детстве строжайшее чувство долга, ответственности осталось у нее на всю жизнь. И так же всю жизнь ей не изменяло чувство внутренней человеческой свободы, естественности, простоты. Это сочетание, пожалуй, и определило своеобразие ее личности, избавило от всего мелкого, тщеславного и поверхностного, что бывает часто связано с артистической профессией.

В юности Уланова была крайне замкнута и тиха. Она смотрела чуть исподлобья, смущенно опускала голову и очень редко улыбалась. А ведь балерина обязательно должна кокетливо и задорно улыбаться, так думали в то время многие. Но Уланова не хотела улыбаться заученной улыбкой, она жила в танце так, как подсказывало ей сердце, и в танце выражались ее самоуглубленность, печаль, строгое отношение к жизни и к людям.

Это было прекрасное «своенравие» гения. Каноны классического танца юная Уланова невольно и бессознательно подчиняла своей индивидуальности, и даже в самой робости ее, застенчивой медлительности движений ощущалось проявление самобытности, особой и неповторимой индивидуальности. Она была ни на кого не похожа.

Откуда возникла и пришла эта духовная сила? Трудно сказать… Может быть, от любви к русской природе, к прекрасной стройности северного города, где родилась и выросла Уланова…

Может быть, от человечности книг — Пушкина, Тургенева, Достоевского, Толстого, которыми она зачитывалась с юности… Все, чем Уланова живет, что чувствует и знает, о чем думает, выражается в ее танце.

Никогда, ни разу в жизни она не танцевала «просто так», «бездумно и бессмысленно». Какую бы отвлеченную, классически абстрактную вариацию ни танцевала Уланова, она всегда интуитивно вносила в нее дыхание какого-то смысла, движения начинали «говорить», «рассказывать» о чем-то затаенном и живом.

Последние четыре года обучения в школе Уланова занималась у замечательного педагога А. Я. Вагановой (она продолжала заниматься у нее и десять лет после окончания хореографического училища). Это была настоящая академия классического танца. Здесь будущие танцовщицы получали твердые основы мастерства, привычку к строжайшей

профессиональной дисциплине.

Об этом писали в 1937 году Уланова и ее соученица Вечеслова в статье «В классе Вагановой»: «Каждый из нас, переходя к Вагановой, чувствует большую ответственность: ведь Агриппина Яковлевна берет к себе очень немногих. Но требует от них много и прежде всего большого трудолюбия и внимательности. И действительно, на нашей памяти нет уроков, где мы занимались бы небрежно, в полсилы. Лентяев Агриппина Яковлевна выявляла тотчас же, и плохо таким приходилось.

В классе Вагановой нас было пять человек, и все мы работали очень старательно и серьезно… Урок Агриппина Яковлевна с начала до конца ведет в таком темпе, что ученик сразу теряется, не может быстро ориентироваться и поспевать за движениями и комбинациями. То же происходит и с артистами не ее школы: они никак не могут поспеть за нашими темпами.

Для того чтобы свободно заниматься в классе Агриппины Яковлевны, нужно знать и хорошо усвоить ее систему преподавания. „С наскока“ в этом классе работать нельзя.

Техника и виртуозность вагановского класса достигаются только путем упорного труда и огромного напряжения. Только здесь, в этом классе, вырабатываются такая устойчивость и владение своим телом, что труднейшее па в быстром темпе кажется зрителю совсем нетрудным. А на самом деле эта „легкость“ таит в себе огромный труд и технику, накопленную не одним годом упорных систематических занятий» [21].

Но надо сказать, что требовавший большой физической нагрузки класс Вагановой был во многом труден для юной балерины. В то время ей была свойственна некоторая вялость, она быстро уставала, ноги были еще слабы. Случалось, что физическое перенапряжение приводило к травмам, которые Уланова скрывала, боясь быть обвиненной в капризах и лени. Она старалась делать все, что от нее требовали, как бы это ни было тяжело.

В связи с этим вспоминаются слова П. Гердта, сказанные им молодой Анне Павловой: «Оставьте другим эту эффектную акробатику. Мне положительно больно видеть, когда ваши ножки принуждены делать эти па. То, что вы считаете вашими недостатками, является, напротив, *вашими своеобразными качествами*, выделяющими вас из тысячи».

То, что легко давалось балеринам чисто виртуозного плана, не всегда подходило хрупкой Улановой. Наступило время, когда и сама Ваганова почувствовала это.

Она всегда ощущала индивидуальность своих учениц и очень метко определяла их сущность. «Тонкая, хрупкая, неземное

создание…» [22] — писала она впоследствии об Улановой.

Известный педагог классического танца Вера Волкова, ученица матери Улановой — М. Ф. Романовой и учительница известной английской балерины Марго Фонтейн, в течение нескольких лет посещала уроки Вагановой. Она верно подметила у Вагановой эту способность индивидуального подхода к своим ученицам:

«Сама в прошлом танцовщица, отличавшаяся блестящей техникой, она никогда не позволяла ей довлеть над танцовщицей лирического типа, и Уланова вышла из ее рук той лирической танцовщицей, какой она является по своему существу, а Семеновой она оставила ее виртуозность».

Очень верно выбрала Ваганова материал для выпускного спектакля Улановой: «Шопениана» и адажио феи Драже и принца из «Щелкунчика». В «Шопениане» (партнер Богомолов) молодая танцовщица смогла обнаружить свое лирическое дарование, а в «Щелкунчике» (партнер Обухов) — высокую культуру классического танца.

Уроки Вагановой развивали у Улановой устойчивость, силу, четкость мелких движений, умение сознательно управлять своим телом, чувствовать тончайшие нюансы всех поз и па.

Ей очень много дала прославленная школа Вагановой, но не меньшее влияние оказала на нее и ее мать Мария Федоровна Романова, замечательный и во многом недооцененный педагог классического танца, человек исключительной доброты, мягкости и деликатности.

Уланова говорит, что мать была ее первым учителем, лучшим образцом в отношении к своей профессии и самым большим авторитетом в искусстве балета.

Романова танцевала такие партии, как фея Сирени и Бриллиант в «Спящей красавице», Царица вод в «Коньке-Горбунке», одна из подруг Раймонды в балете Глазунова, один из четырех лебедей в «Лебедином озере». С 1924 года, оставив сцену, Мария Федоровна посвятила себя педагогической деятельности. Последний свой урок она дала, когда ей было шестьдесят четыре года. Уланова занималась у нее до пятого класса. С шестого класса она училась в классе А. Я. Вагановой.

«Мне не довелось приготовить с мамой ни одной роли для сцены, — рассказывает Уланова. — Но мамины советы и замечания всегда помогали мне в моей работе.

Мама была очень строга профессионально: она требовала безупречного владения техникой танца, чистоты, завершенности, требовала в танце целомудренности, мягкости, музыкальности. Ведя урок в классе, она добивалась плавного, пластического

перехода одного движения в другое, их связанности, их музыкальной сопряженности. Так вырабатывала она у нас „кантилену“ — певучесть танца, уводя нас с опасного и соблазнительного для балерины пути виртуозных эффектов ради самих эффектов, пресловутой „блистательной“ техники.

Во всем этом не было никакого открытия. Просто она предпочитала классическую строгость. Однако она требовала, чтобы и технически мы были вполне оснащены, чтобы никакие технические трудности не останавливали нас.

Когда через четыре месяца после вступления в труппу бывшего Мариинского театра мне доверили центральную партию в „Лебедином озере“ и 6 января 1929 года я впервые танцевала Одетту — Одиллию, никакое мое волнение не могло сравниться с тем, что переживала за меня моя мать. Она мучилась вдвойне — как мать и как мой педагог, который очень хорошо знал трудности каждого сложного движения и мои слабости. Действительно, я была тогда еще очень слабенькой, ноги мои были так тонки, что рабочие сцены спрашивали, как это они у меня не переломятся… И вот представьте себе, что должна была чувствовать она в третьем акте, когда мне надо было сделать едва ли не самое трудное в балете движение — тридцать два фуэте, тридцать два молниеносных поворота на носке одной ноги, стоя на одном месте!

Как я все это сделала — не помню. Знаю только, что на одном месте я не устояла и к концу фуэте очутилась где-то возле трона владетельной принцессы, у боковой кулисы. Но мама, оказывается, была не в силах усидеть на месте от страха и волнения за меня: она вышла в аванложу и стала там молиться, чтобы все сошло благополучно.

И на каждом дебюте, даже на каждом рядовом спектакле, когда мне предстояло какое-нибудь технически замысловатое движение, мама теряла все свое самообладание: она беспомощно втягивала голову в плечи, закрывала лицо руками и сквозь пальцы, одним глазом, смотрела на сцену.

Сознание, что в зале мама, что она сочувствует тебе всем сердцем, что она строгий и бескорыстный судья, который похвалит тебя только за дело и не пропустит ни одной оплошности, которую, быть может, и сама не замечаешь, всегда меня очень поддерживало и воодушевляло: лучшего помощника, учителя, друга у меня не было.

И я думаю, что это относится не только ко мне. У моей мамы учились многие и многие танцовщицы, и среди них немало по-настоящему замечательных. У нее была масса учеников из национальных республик. В любом из трех десятков театров

оперы и балета Советского Союза есть любящие и преданные ученики моей матери — заслуженного деятеля искусств РСФСР Марин Федоровны Романовой» [23].

Очень много для формирования художника значат его первые театральные впечатления.

Уланова до сих пор помнит ощущение праздничной яркости, красоты танца от таких старых, наивных, но изумительно танцевальных балетов, как «Дочь Фараона», «Баядерка», «Корсар». (Позже Уланова вместе с Т. Вечесловой и О. Иордан танцевала трио в «Корсаре» и до сих пор вспоминает необыкновенно красивые па, заноски и позы этого танца.)

Затем последовали уже более сложные впечатления и восприятия: балеты М. Фокина «Карнавал», «Египетские ночи»; «Пульчинелла» И. Стравинского и Ф. Лопухова.

Внимательно наблюдала Уланова за искусством ведущих балерин того времени — безупречный классический танец Е. Гердт, юмор и живость Э. Билль, одухотворенная лирика и грация Е. Люком — все это могло служить замечательным примером.

Надо сказать, что Уланова и впоследствии сохранила способность отдавать должное таланту других балерин. Многолетняя дружба связывает ее с Т. Вечесловой, с огромным уважением относится она к замечательному дарованию А. Шелест. Уланова ценит самобытный талант М. Плисецкой, считая первый акт «Дон-Кихота» в ее исполнении настоящим пластическим шедевром. С неизменным восхищением отзывается она о М. Семеновой. «Юная Семенова поражала всех нас удивительной гармонией пропорций, музыкальностью, редким даром к танцу. Сама природа, казалось, создала в ней совершенный образец балерины, в равной мере наделенной всем, что нужно для классического танца», — говорит Уланова.

С ранних лет начались ее собственные выступления — совсем маленькой девочкой она изображала божью коровку в балете «Капризы бабочки» (это был ее первый выход на сцену Ленинградского государственного академического театра оперы и балета), одну из птиц в прологе «Снегурочки», фарфоровую куколку в «Фее кукол», амура в акте сна из «Раймонды», гостью на елке и маленькую Машу в «Щелкунчике», птичку в «Ледяной деве», амура в последнем акте «Дон-Кихота», одну из крестьяночек в «Коньке-Горбунке», одну из маленьких крепостных танцовщиц в «Крепостной балерине», участвовала в танце «ману» из «Баядерки», в танце «саботьер» из «Тщетной предосторожности».

Два последних номера требуют от маленьких

исполнительниц не только технической подготовки, но и некоторых артистических способностей.

Танец «ману» исполняют солистка с кувшином в руках и две девочки, которые просят у нее воды, а потом вдруг обнаруживают, что кувшин пуст. Здесь нужны сценическая вера, непосредственность, юмор. Поэтому не удивительно, что для таких «ответственных» выступлений были выбраны Г. Уланова и Т. Вечеслова. Вечеслова живо рассказывает об этих отроческих «дебютах»:

«Я с Галей Улановой танцевала „саботьер“ в балете „Тщетная предосторожность“ и „ману“ в балете „Баядерка“.

Эти номера считались в школе ответственными, и каждый стремился стать их участником.

Название „саботьер“ происходит от французского слова сабо — деревянные башмаки. Исполняли этот номер девочка и мальчик. Галя была мальчиком и танцевала с удовольствием, хотя испытывала на первых порах и маленькие огорчения. Там есть одно место, где ноги должны очень точно ритмически выбивать дробное движение. Вот это место и было Галиным „камнем преткновения“. Руки упорно хотели помогать ногам, она отбивала дробь не только ногами, но одновременно и правой рукой, усиленно избивая себе левую.

Перед спектаклем на последнюю репетицию нас приводили в репетиционный зал балетной труппы театра. Этот день был даже более волнующим, чем самый спектакль. Еще бы, нас смотрела вся труппа, лучшие представители балетного искусства!

Но как только дошли до злополучного места, в зале раздался смех. Такое у Гали было старательное лицо, так она хотела удержаться и избавиться от ненужной „помощницы-руки“, а та все же подвела, противная. Чуть не расплакался мой партнер, но надо было вырабатывать волю, а Галя умела это делать. Когда кончили номер, мы заработали от труппы аплодисменты.

Но лучше всего мы чувствовали себя на спектаклях. Кончался номер, Галя с галантностью кавалера брала меня за руку и, выбегая на сцену, широким жестом выбрасывала вперед, сама оставаясь сзади, как подобает „мужчине“. Это она проделывала с большим удовольствием, с подчеркнутой галантностью, затем с серьезным видом кланялась, шаркая ногой. Может быть, в эти минуты вспоминала она свое раннее детство, беззаботное и озорное, когда гонялась по полям в мальчишеских штанишках, наслаждаясь природой, которую любила какой-то особенной, ей одной понятной любовью…» [24]

Детские сценические выступления Улановой очень много значили для будущей балерины. Она сама вспоминает об этом

так:

«Мне льстило, что меня с Таней и другими девочками выбрали из многих первоклашек для участия в настоящем спектакле Академического театра оперы и балета. Правда, „участие“, пожалуй, слишком громкий термин для тех нескольких „ползающих движений“, которые мы. изображавшие божьих коровок, должны были делать в балете Дриго „Капризы бабочки“.

Тем не менее этот „дебют“ уже дал первое ощущение сцены, и первый испуг перед черной бездной зрительного зала, и первую радость от сознания, что все, слава богу, сделано правильно, в согласии с музыкой и счетом, преподанным тебе еще в классе. Потом пришла и „первая роль“: то была птица в „Снегурочке“ Римского-Корсакова. Нам были понятны сюжет сказки и события, происходившие на сцене. Мы теснились вокруг красавицы Весны, и стеклянная капель звуков музыки рождала ощущение прохлады и первого веяния тепла…

В этих „ролях“ был, конечно, элемент детского восприятия своих задач на сцене: я верила или, во всяком случае, очень легко представляла себе, что я — божья коровка или весенняя птица… В детстве эта вера давалась очень просто. И как жаль, что эту детскую веру в происходящее на сцене, за которую всю жизнь ратовал Станиславский, так трудно сохранить впоследствии и приходится так много, порой так мучительно работать, прежде чем удастся „войти в образ“ и поверить в него так глубоко, чтобы заразить этой верой и зрителя. Да, в какой-то мере мои тогдашние „роли“ были и игрой ребенка, верящего своему воображению больше, чем действительности. Но раньше всего это была моя работа, моя прямая обязанность сделать то, что мне поручили, возможно лучше. Я должна сделать то-то. Для этого я должна заниматься, готовиться, работать так-то. Я должна… Эта формула в моем сознании появилась куда раньше, чем стремление к творчеству, чем желание играть и танцевать на балетной сцене, чем понимание своих задач в каждой роли» [25].

Очень много танцевала Уланова и на маленькой сцене школьного театра: «Польку» С. Рахманинова, поставленную для нее матерью, сольную классическую партию в «Привале кавалерии» Армсгеймера, Гортензию в созданном самими учащимися спектакле «Среди цветов», одну из подруг (второй была Т. Вечеслова) Лизы — М. Семеновой в «Волшебной флейте» Р. Дриго.

Один из старейших педагогов Ленинградского хореографического училища А. В. Ширяев создал для маленькой Улановой роль Нимфы в балете «Грот сатира», поставленном им на сцене школьного театра.

«Мы выступали в школьном театре, — пишет Уланова, — который, несмотря на свои микроскопические размеры, был оборудован хорошей, хотя и очень маленькой, сценой, костюмерной, декорациями… Была даже настоящая оркестровая яма. Только стоял в ней рояль, правда очень хороший, под аккомпанемент которого шли все наши учебные спектакли.

Готовя спектакль, мы помогали старшим, делали многое сами, своими руками. Это приучало нас уважать чужой и свой труд, вырабатывало бережливость к вещам, которые создавались на наших глазах. Мы любили эти вещи, охотно их делали и очень ими дорожили. Эти полезные качества прививались детям тоже без всяких деклараций, но зато прочно и на всю жизнь. Как это было весело, и как это было полезно! Сделать что-то самому — сшить, склеить, приколотить — ни для кого из нас не было проблемой.

Когда Александр Викторович Ширяев ставил балет „Грот сатира“ на музыку Грига, которую он сам подобрал, где я должна была танцевать Нимфу, с каким увлечением, как дружно все мы трудились над созданием оформления!

Наши педагоги знали всех нас с самого раннего детства. Мы жили в интернате одной дружной школьной семьей, где были хорошо известны человеческие и профессиональные слабости и достоинства любого воспитанника. Наша практика в школьном театре, где два-три раза в месяц давались настоящие спектакли, имела в этом смысле огромное значение. Если, поручая роль тому или иному школьнику, педагог ошибался, то это сразу становилось ясно, едва воспитанник появлялся на сцене. Свет рампы, условия „почти настоящего“ театра выявляли и проверяли наши истинные возможности, и это позволяло вносить коррективы в ходе учебы, исправлять и изменять ту дорогу, по которой намечали вести того или иного воспитанника.

Когда Татьяне Вечесловой поручали блестящие танцевально-игровые партии в таких небольших балетах школьного театра, как „Привал кавалерии“ и „Тщетная предосторожность“, то это означало, что педагог уже угадывал особенности ее дарования. Когда мне поручали роль Нимфы в „Гроте сатира“, то и в этом сказывалась та удивительная чуткость учителя, уловившего в своей ученице то, что она, может быть, еще сама в себе не поняла и не почувствовала. И ведь таких примеров бесконечное множество!» [26].

Уже в старших классах школы Уланова танцевала одного из четырех огоньков в «Талисмане» Дриго, одну из трех солисток в «Скерцо» Шопена, одну из бабочек в «Ручье» Делиба (это был знаменитый выпускной спектакль Семеновой), поставленный

Вагановой вальс Мошковского и другие танцы.

Первым балетом, который увидела маленькая Уланова, была «Спящая красавица». Ее мать М. Ф. Романова танцевала фею Сирени.

Потом, уже учась в школе, Уланова вместе со своей сверстницей Т. Вечесловой часто выходила на сцену Театра имени Кирова в костюме пажа принцессы Авроры, еще позже участвовала в вальсе.

Ее дебют в качестве профессиональной танцовщицы 21 октября 1928 года тоже состоялся в «Спящей красавице» в партии Флорины (Голубую птицу танцевал А. Ермолаев).

«Как и полагается дебютантке, я вышла на сцену ни жива, ни мертва, — вспоминает Уланова, — Бархат ярусов, огни прожекторов, кулисы, дирижер со своей палочкой — весь мир бешено кружился и опрокидывался… То, что у меня получалось на репетиции, не выходило на сцене. Никаких мыслен, никакого иного ощущения, кроме страха и стремления сделать все только так. как тебя учили. Не то что праздничного чувства — „наконец-то я на сцене!“ — а даже никакого удовольствия от выступления я не испытала…».

Много позже, в одной из статей, Уланова писала: «Мне кажется, что среди множества признаков талантливости есть и такой очень важный: умение слушать не хвалебные хоры, а трезвый, критический голос собственной совести и тех, кто требует развития артистической личности, совершенствования мастерства. Артист должен ориентироваться на того, кто умеет и может больше, чем он сам. Рядом с посредственностью даже малоинтересная индивидуальность выглядит талантом. Отсюда стремление серости окружать себя бесцветностью.

Чтобы достичь в искусстве чего-то большего, надо овладеть труднейшей нравственной наукой: правильно оценивать собственные возможности, уметь отделять подлинные достижения от мнимых» [27].

Сама Уланова владела этой «труднейшей нравственной наукой» в совершенстве.

Первые выступления Улановой в театре, принесшие ей большой успех, тем не менее у нее самой оставили чувство горькой неудовлетворенности. Танцевать, судорожно отсчитывая такты, глядя на дирижерскую палочку, думая только о том, чтобы чисто выполнить все технические трудности, не иметь возможности вслушаться в смысл музыки, довериться собственным переживаниям, нет, это не может принести настоящего счастья ни самой актрисе, ни зрителям, несмотря на все овации, вызовы и одобрительные рецензии.

Нужно добиться, чтобы техника стала послушной.

Путь к этой цели один — работа.

«После первого выступления я решила работать, тренироваться, приучать мускулы и дыхание к неутомимости, — рассказывает Уланова. — На уроках у Вагановой к концу занятий мое полотенце превращалось в мокрую тряпку… Жизнь балетного артиста состоит из постоянной тяжелой физической работы. Мы часами упражняемся с педагогом, часами совершенствуем силу, изящество и пластичность движений. Порой утром на уроке до крови разбиваешь пальцы на ногах и в тот же день вечером, забыв о ранах, танцуешь на сцене. А как мучительно работаешь над образом! Неделями по нескольку часов в день ищешь жест, который может усилить выражение эмоций; а в спектакле этот жест живет ничтожную долю секунды и кажется свободной импровизацией» [28].

Выступление Улановой в «Лебедином озере» принесло ей уже настоящую известность. Ее сравнивали с молодой, но уже знаменитой в то время М. Семеновой, отмечая в ее исполнении такую же чистоту и строгость школы — «та же прекрасная линия танца, грация, исключительная пластичность» — и особенности, отличающие ее танец от могучего, блистательного танца Семеновой — «какая-то особая увлекающая скромность жеста».

Мне кажется, надо вспомнить имя критика, проявившего художественную проницательность, сумевшего за робостью юности разглядеть существенные черты индивидуальности будущей великой актрисы. Этим критиком был И. Соллертинский. Я позволю себе привести отрывки из его статьи «Уланова в „Лебедином озере“», написанной в 1929 году: «Уланова выступила в „Лебедином озере“ с большим и заслуженным успехом. Прекрасная техника, неподдельный драматизм танца, лиричность хорошего вкуса и органическая музыкальность — вот основные черты крупного дарования этой юной артистки, лишь несколько месяцев назад покинувшей школу. И вовсе не беда, что естественное волнение дебютантки порой вынуждало ее „смазывать“ иные выигрышные места, что концовки танцев оставались недоделанными, а знаменитая трудность 32-х фуэте коды 2-го акта преодолевалась не без мучительной напряженности. Все дело в том, что при выдающейся технике Уланова владеет секретом настоящего танцевального артистизма…

В танце Улановой как-то сохранились и эмоциональность и внутренний драматизм, хотя и более лирического, строгого, почти аскетического типа (что, заметим в скобках, отличает Уланову от полнокровного танца Семеновой).

Помимо хореографических трудностей партия Одетты — Одиллии является „камнем преткновения“ и с драматической стороны. Два сценических ее облика: лирический — зачарованного лебедя — и „инфернальный“ — принцессы-чертовки — требуют от артистки полной трансформации внешней и переключения внутреннего. Это крайне сложно для молодой танцовщицы, вышедшей из школы, слабым местом которой до последнего времени было именно отсутствие обучения драме. Поэтому второй облик остался лишь эскизно намеченным. Так было в свое время с дебютом Семеновой, так и повторилось с Улановой.

Одно несомненно: в лице Улановой мы имеем дело с весьма серьезным, быть может, даже первоклассным хореографическим дарованием. Развернуть это дарование, при современной ситуации балетного искусства, возможно лишь при следующих условиях: усовершенствование чисто драматической стороны обработки партий… творческое участие в экспериментальной работе по созданию нового танцевального языка. Будем надеяться, что Уланова изберет именно этот творческий путь» [29].

Критик не только уловил особенности артистической индивидуальности Улановой, но и верно указал необходимые пути ее дальнейшего развития. Уланова действительно всегда стремилась к усовершенствованию драматической стороны своих партий и участвовала в «экспериментальной работе по созданию нового танцевального языка». Это и определило ее замечательный творческий рост.

Но тогда, в 1929 году, несмотря на успех, она была крайне неудовлетворена своим исполнением «Лебединого озера».

«В себе я не была уверена. В музыке разбиралась плохо, техника была слаба, а о работе над сценическим образом я не имела никакого понятия. Приходилось точно исполнять все указания моих руководителей. Гердт показала мне движения, а Лопухов беседовал со мной о музыке Чайковского, об образе. Но из этих объяснений доходило до меня в то время очень немногое. Мне было ясно только одно: в некоторые моменты я — птица, и это требует соответствующих движений и поз, а в другие моменты — девушка.

Танцевать пришлось с Дудко, постоянным партнером Гердт. Принца он танцевал не в первый раз, и это несколько приободрило меня.

Перед каждым спектаклем на репетициях я сама или же по указанию товарищей и балетмейстера прибавляла кое-что к уже сделанному, исправляла ошибки, преодолевала технические трудности» [30],— писала Уланова.

Не только систематические упражнения, но и обширное серьезное чтение, размышления, импровизации занимали почти все время Улановой. Была выработана целая система. «Обещание самой себе выполнить то-то и то-то было моим принципом, основой всей моей жизни. Такое воспитание воли вошло в привычку и стало источником того, что называют моим успехом. То, что так таинственно называется вдохновением, творчеством, не что иное, как соединение труда и воли, результат большого интеллектуального и физического напряжения, насыщенного любовью…».

Каждый спектакль был для Улановой событием, значительной вехой жизни. У нее сохранились старые ученические тетради, куда она старательно записывала, отмечая дату, все балетные спектакли, подчеркивая те, в которых танцевала сама. Она вела эту танцевальную летопись своей жизни и став уже зрелой, прославленной актрисой.

Надо сказать о той большой и благотворной роли, которую сыграл в творческом становлении молодой Улановой Ф. В. Лопухов, руководивший в то время балетной труппой Ленинградского театра оперы и балета. Он любил молодежь, не боялся риска, смело выдвигал ее на ведущие партии, считая, что молодым актерам надо танцевать как можно больше, не опасаясь неизбежных промахов и ошибок.

Уланова вспоминает, что в первые сезоны у нее не было почти ни одного спектакля, в котором бы «все вышло», как надо: то смазывались туры, то, начав фуэте на середине сцены, она кончала их у правой кулисы, ноги еще были слабы, техника изменяла, не всегда выходило даже то, что удавалось на репетиции. Все давалось очень трудно. Горечь разочарований, обидное чувство беспомощности, растерянность и усталость были спутниками ее первых выступлений. Мешали робость, скованность, неуверенность.

Горько оплакивала она потом свои неудачи. М. Ф. Романова обращалась к руководившему балетом Федору Васильевичу Лопухову с просьбой не занимать дочь в трудных партиях: «Она устает, не может, ей еще рано».

Но маститый балетмейстер твердо верил в талант юной балерины, смеялся над ее отчаянием, назначал на новые партии, заставлял танцевать много и часто. «Ничего, пробуй, привыкай», — говорил он ей, подтрунивая над ее отчаянием. Он внимательно наблюдал ее упорную работу в классе, на репетициях и был убежден, что постепенно она и на сцене обретет нужную уверенность. Порой он шел на «смелый эксперимент: поручил Улановой, казалось бы, неподходящую ей

акробатическую партию Ледяной девы, выдержав упорное сопротивление Вагановой, считавшей Уланову чисто классической танцовщицей строго академического плана.

Первой и замечательной исполнительницей роли Ледяной девы была О. Мунгалова, обладавшая редкими способностями к партерно-акробатической пластике. После нее Улановой было очень трудно танцевать Ледяную деву.

Лопухов считал, что эта партия нужна молодой актрисе, что работа над ней поможет приобрести недостающую смелость и точность. Именно Лопухов подметил во втором акте „Ледяной девы“ чисто актерские способности Улановой и обратил ее внимание на необходимость их развития.

Танцевать приходилось очень много, по сути дела весь основной репертуар ложился на хрупкие плечи трех только что выпущенных балерин — Иордан, Вечесловой и Улановой.

Т. М. Вечеслова составила мне список партий, которые ей пришлось станцевать с момента выпуска до „Бахчисарайского фонтана“, то есть до того времени, когда и она и Уланова могли считаться уже зрелыми актрисами. Вот этот список: Гюльнара в „Корсаре“, главные партии в балетах „Красный мак“, „Лебединое озеро“, „Щелкунчик“, „Спящая красавица“, „Эсмеральда“, „Карнавал“, „Пламя Парижа“, „Дон-Кихот“.

О. Г. Иордан примерно за этот же период танцевала в балетах „Пульчинелла“, „Дон-Кихот“, „Лебединое озеро“, „Раймонда“, „Корсар“, „Красный мак“, „Эсмеральда“, „Пламя Парижа“. Такое количество ведущих партий говорит об огромной мере труда и творческой ответственности.

Это был очень трудный „экспериментальный век“. „На нашем поколении пробовали все“, — говорит Уланова. Еще в школе вместе с освоением классики был введен класс акробатического танца, который вела Мунгалова. Наряду с арабесками и атитюдами изучались „колеса“, шпагаты, кульбиты. Выступления в старых классических балетах шли наряду с освоением акробатических сложностей „Золотого века“ и „Ледяной девы“.

Затем наступило время новых экспериментов молодых балетмейстеров Р. Захарова и Л. Лавровского. Они отрицали бессмыслицу устаревших классических канонов и формальную усложненность танцевального акробатизма, стремились раскрыть артистические способности танцовщиков, хотели сделать танец оправданным и драматичным. Учение о „сквозном действии“, о „подтексте“, о „зерне образа“ стало проникать в балет, драматическая пантомима порой оттесняла на второй план самый танец. Молодые балетмейстеры стремились к ясной сюжетности, акцентировали в спектаклях чисто режиссерское начало. Недаром

С. Радлов назвал своего ученика Р. Захарова „режиссирующим балетмейстером“.

Это было ново, необычно, ведь молодые актеры в школе были неподготовлены к такому методу, все это воспринималось и усваивалось впервые.

Многие ошибались, торопясь механически перенести в балет приемы драматического театра. Но все эти поиски, даже ошибки будоражили мысль, вели к созданию новой хореографической выразительности. (Интересно вспомнить, что тесная связь балета с драмой была давней традицией русского театра. Знаменитые русские балерины пушкинской поры Е. Колосова, А. Истомина, Е. Телешева часто играли в драматических спектаклях, исполняя большие и трудные роли, встречались на сцене с лучшими драматическими актерами своего времени. Разумеется, это сказывалось и на их исполнении балетных партий.)

Уланова стремилась к общению с драматическими актерами. Очень много дала ей дружба с умной и опытной актрисой Е. И. Тиме.

„Как часто после спектакля, прямо из театра, я уходила к Тиме, где всегда собиралось много народу, остроумного, жизнелюбивого, вечно спорящего об искусстве. Его любили глубоко и по-настоящему, без позы и аффектации — так, как только могут любить люди, для которых искусство не забава, а дело всей жизни. Здесь всегда было шумно и оживленно. Здесь всегда было много артистов, художников, поэтов и никогда не появлялось и тени отвратительного тона богемы, которую лишь безнадежная пошлость и каботинство могут отождествлять с искусством. Атмосфера духовного артистизма, интеллигентности и чистоты всегда царила в этом приветливом доме.

В нем я узнала Корчагину-Александровскую и Студенцова; Юрьева и Толстого; Певцова, Горин-Горяинова и Вивьена… В нем меня, не уча, не менторствуя, научили понимать прелесть и смысл драматического театра, и, хотя тут не было длинных разговоров о Станиславском и его системе, я поняла важность игры естественной и яркой, без которой театр перестает быть театром.

Мне часто говорили: обязательно посмотри такой-то спектакль. И я послушно это делала, зная наперед, что когда меня потом заставят объяснять, что и почему мне понравилось или не понравилось, я извлеку из этого разговора для себя, для своего искусства бесценную пользу.

Елизавета Ивановна страстно любила балет. И не было для меня минут дороже, чем те, в которые она, всегда необычайно бережно и критично, ничего своего мне не навязывая, „разбирала

по косточкам“ мое последнее выступление — мои промахи и удачи“ [31].

Их частые беседы не были уроками сценического мастерства, но они заставляли упорно думать о том, как сделать танец выражением волнующей жизненной правды. Новые требования часто ставили молодую балерину в тупик, сказывалась привычка мыслить чисто технологически. „Но как мне это сделать? — наивно спрашивала она. — Поднять голову, опустить руку?“ Процесс „вживания“ в образ был неведом, казался невероятно трудным.

Постепенно, мучительно, шаг за шагом Уланова приходила к постижению особых законов хореографической выразительности, начинала понимать, что дело совсем не в том, чтобы научиться „играть“, „мимировать“, а в том, чтобы суметь в самый танец вложить всю сложность человеческой психологии, правду чувств, глубину мыслей.

Уланова вспоминает, как однажды после репетиции с Л. Леонтьевым, показывавшим ей рисунок партии Жизели, она в полном отчаянии и растерянности села в автобус и, минуя дом, уехала в Детское село. На репетиции ничего не выходило, все казалось чужим, непонятным, не было никакого „хода“ к образу, к тому, чтобы как-то поверить в предлагаемые обстоятельства роли.

И вот очутившись за городом, в солнечной тишине прекрасного парка, юная Уланова села на скамейку в одной из пустынных аллей и стала в полном одиночестве репетировать, пытаясь представить себя Жизелью, вообразить, что она сама могла бы чувствовать и делать, если бы оказалась в подобных обстоятельствах… И так увлеклась, что забыла об окружающем, целиком ушла в мир своего воображения; она очнулась, когда вдруг заметила, что ее окружили люди, с добрыми улыбками наблюдавшие эту импровизированную сцену.

Уланова вспоминает об этом, как об одном из очень важных событий своей жизни. В тот день она ощутила магическую силу артистического воображения, поняла, что можно подлинно зажить чужой, воображаемой жизнью роли, добиться такой сосредоточенности на сценических задачах, которая приводит к полной отрешенности от житейского, будничного существования. Это были первые и поэтому незабываемые минуты творческого самозабвения, минуты абсолютной, чудесной, сразу все озаряющей смыслом и пониманием, дающей ни с чем не сравнимую свободу и радость веры в иное бытие, в возможность естественно и логично действовать, думать и чувствовать в предлагаемых обстоятельствах роли.

Это было свое собственное, реально пережитое открытие

того, что Станиславский называл магическим „если бы…“.

Это открытие не могло не взволновать, почти потрясти душу молодой артистки. Отныне она уже сознательно будет искать и создавать минуты особой, высокой сосредоточенности, чтобы снова испытать то чувство отрешения от самой себя, переключения в совсем иную жизнь.

И так уж повелось, что она нередко после репетиции садилась в автобус и уезжала в Детское село, в Павловск, на острова, ища уединения, покоя, тишины, в которой легче и свободнее совершается работа воображения, приближающая к постижению таинственного, еще неведомого внутреннего мира образа, новой роли.

Готовясь к очередному спектаклю, Уланова уже не ограничивалась множеством репетиций, на которых вспоминается и усваивается внешний рисунок партии, шлифуются технические трудности. Она подолгу оставалась одна в пустом классе или в своей комнате, мечтала, вспоминала, импровизировала, думала о том, как свое личное, заветное преобразить в сценическое, образное.

Как драматический актер стремится сделать слова роли „своими“, так старалась она сделать „своими“, естественными, непосредственными все условные движения танца. Она стала бояться механического воспроизведения предложенного рисунка, появилась потребность понять, осмыслить, оправдать его для самой себя.

Работа поглощала все время, все мысли и силы. „Тогда у нас не было зарубежных турне, фестивалей, ярких путешествий, мировой известности, то есть всего того, что получают сейчас даже совсем юные балерины. Мы все время чувствовали неусыпное наблюдение такой ревностной хранительницы традиций классического танца, какой была Ваганова, взыскательное и требовательное внимание старших товарищей. Не так-то просто было заслужить одобрение и похвалу, мы совсем не были избалованы. Бесконечный труд, репетиции, занятия, книги, в моменты отдыха — штопка какой-нибудь старенькой туники или балетных туфель, беспощадная строгость педагогов — такой вспоминается мне моя юность“, — рассказывает Уланова.

Уланова вспоминает, что, готовясь к выпускному вечеру, примеряя сшитое к этому торжественному случаю платье, она имела весьма приблизительное понятие о том, что модно, а что не модно. Девушкам в выпускном классе не приходило в голову подкрасить губы, не говоря уже о более изощренной косметике.

Строгий творчески-дисциплинариый уклад театра воспитывал уважение к старшим, трепетное, ревностное

отношение к своим обязанностям. В первую очередь молодые актеры ощущали именно свои обязанности, а не права. Долгое время юная Уланова испытывала наивное чувство смущения, получая свою… зарплату. „Меня учили, теперь дают танцевать, да еще мне деньги за это платят…“. Она старалась все отдавать театру, даже в концертах выступала как можно меньше.

Напряженная внутренняя работа молодой балерины долго оставалась подспудной, невыявленной, необнаруженной. Индивидуальность Улановой раскрывалась медленно и постепенно. Ей долго мешали внутренняя скованность, „закрытость“. Вечеслова вспоминает, как в начале творческого путн молодая актриса на репетициях не могла от смущения смотреть в глаза партнеру, не могла почувствовать себя свободной.

„Я не могла ничего делать, когда на меня смотрели, мне было стыдно, — и на репетициях у меня не выходило ничего из того, что потом возникало на спектакле.

На спектакле было легче. Там я не видела зрительного зала, глаз зрителей, а на сцене мои партнеры, оставаясь самими собой, приобретали еще и какие-то другие черты“.

Все, что она делала, всегда было красиво и чисто по линиям, пластично, но несколько холодно, заторможено, внутренне анемично.

Талант Улановой сразу обратил на себя внимание, хотя, по словам одного критика, „первые ростки были слабыми и не всем они показались достаточно яркими, если говорить языком ботаники, им не хватало хлорофилла“.

„В танце рабыни (па-де-склав из балета „Корсар“) Уланова станцевала стремительную коду с известным академическим холодком и еще ученической робостью (это особенно бросалось в глаза рядом с блестящими танцами ее партнера Ермолаева)“, — писал другой критик.

„Да, красиво, поэтично, но… холодно, скучно“, — говорили многие о первых выступлениях Улановой. Она обещала стать балериной строгих классических поз и отвлеченных образов. И, может быть, она так и осталась бы строгой, чистой по линиям, но несколько холодной танцовщицей, если бы не проснулись в ней скрытые духовные силы, если бы она не осознала своего призвания в искусстве — вдохнуть в балетные образы дыхание жизни, если бы не увидела оправдание и смысл своей профессии в том, чтобы заставить служить танец раскрытию самых замечательных свойств человеческой души.

Только когда в молодой актрисе проснулась творческая мысль, когда неустанный труд дал ей необходимый покой и

уверенность, начался процесс ее стремительного художественного роста, сделавший ее той легендарной Улановой, которую мы знаем теперь.

Она до конца использовала и развила все свои природные возможности, вся ее деятельность — пример творческой целеустремленности. Уланова — это образец гармонического сочетания интуиции, вдохновения с рациональным началом, с точной и четкой мыслью.

Говоря об Улановой, необходимо говорить о „рацио“, об интеллекте балерины. Мудрость, интеллект балерины. Может быть, это звучит несколько странно, но это — правда; непривычное сочетание этих слов и есть — Уланова.

Такой знаток балета, как Ф. В. Лопухов, наблюдавший Уланову с ее первых шагов, считает, что становление Улановой — это, если можно так сказать, путь осознания собственной интуиции, то есть то, что вначале она делала чисто интуитивно, потом постепенно стало осознаваться ею, она начала искать к этому сознательные пути.

Рассматривая ее фотографии различных лет, поражаешься тому, как она постепенно преображается, как весь ее облик становится все более артистичным и значительным.

На первых снимках — детское, „полусонное“ личико, изящная фигурка, прелесть юности. Потом все кажется более одухотворенным, глаза становятся серьезнее и как будто больше, каждая поза пленяет не только чистотой пластических линий, но и ясной выразительностью.

Сопоставляя ее фотографии в ролях ранних и зрелых лет, видишь, как меняется и ее манера одеваться, причесываться, гримироваться. Исчезают локоны, нарисованные брови, слишком ярко подкрашенные губы.

Поэтесса Анна Ахматова как-то сказала: „У каждой великой балерины было какое-то выдающееся качество, какой-то „дар природы“ — у одной редкая красота, у другой изумительные ноги, у третьей царственная осанка, у четвертой сверхъестественная неутомимость и сила. У Улановой не было ничего этого, она была скромной и незаметной Золушкой среди них, но как Золушка победила всех своих сестер, так и она поднялась на особую, недоступную остальным высоту“.

Уланова до конца раскрыла свою индивидуальность с той поры, как стала глубоко осмысливать то, что она делала на сцене.

То, что в школе и в первых выступлениях только угадывалось, смутно ощущалось в молодой балерине, постепенно стало звучать во всю силу. Но для проницательного взгляда эта значительность индивидуальности была ясна с самого начала.

Известный критик Ю. Юзовский писал в своих „Ленинградских письмах“: „Уланова дебютировала в 1928 году. Мне посчастливилось видеть ее тогда в „Лебедином озере“. Среди строгих, размеренных белоснежно-холодных форм классического балета затеплилось дыхание. Его принесла Уланова“.

Об этом незримом „легком дыхании“, о „втором плане“ искусства, который делает его высоко поэтическим, писал в связи с творчеством Улановой и критик Д. Тальников.

Ф. Лопухов вспоминает: „Во всем, что Уланова делала еще в школе, было что-то, сразу отличавшее ее, приковывавшее внимание, идущее от какой-то глубины индивидуальности, от сосредоточенности, от того, что был в ней свой „секрет“, свой мир затаенных, сдержанных чувств, переживаний, мыслей.

Вот почему эта бледненькая девочка с бесцветным лицом северянки, не отличавшаяся внешним темпераментом и красотой, сразу обращала на себя внимание. В самой ее замкнутости была какая-то притягательная сила.

Даже когда она делала простой экзерсис у палки, хотелось на нее смотреть, любой технический прием звучал поэтично, и даже отдельные несовершенства сложения (широкие плечи, чуть выпуклые колени) не замечались или переставали замечаться.

Когда Уланова впервые выступила в такой труднейшей для балерины партии, как Аврора в „Спящей красавице“, обращало внимание то, что все технически сложные, блестящие вещи она делала совсем по-особому, самые, казалось бы, формальные, бессодержательные движения и па наполняла каким-то смыслом, согревала чувством, и от этого они становились по-особому красивыми, поющими“.

В „Спящей красавице“ и „Раймонде“ у молодой Улановой появились органическое чувство достоинства, величаво посаженная голова, горделиво развернутые плечи, царственно спокойный взгляд. В этих ролях уже не было смущения, угловатости, робости. И все это казалось не „выученным“, „выработанным“, а таким естественным, словно она с этим родилась. Эти качества казались такими органичными именно потому, что в них Уланова нашла тему образов Авроры и Раймонды, их душу и мысль.

Ф. Лопухов чрезвычайно высоко оценивает художественную деятельность Улановой:

„Уланова вскрывает в своих героинях огромные запасы большого чувства — великого по способности влиять на человека, облагораживать его душу, вносить красоту в его жизнь. Притом артистка делает это не „в лоб“, не открыто, а намеком, лишь приоткрывая свои внутренние побуждения, словно Мона Лиза с ее

загадочной, но очень женской полуулыбкой“.

Уже став законченной актрисой, Уланова продолжала искать и совершенствоваться. Трудно себе представить, какой тщательности требует она от каждого движения… Она все обдумывает, все исследует, все углубляет. Партнеры, товарищи, балетмейстеры рассказывают о беспримерном трудолюбии, взыскательности, требовательности Улановой.

Известный танцовщик и педагог А. М. Мессерер, в классе которого занималась Уланова, говорит о серьезности ее отношения к ежедневным занятиям.

Она по-хорошему „педантична“, пунктуальна в систематических занятиях, почти никогда не пропускает урока, занимается, иногда даже борясь с недомоганием, не прощая себе малейшей небрежности, не допуская никаких „поблажек“, не нарушая раз и навсегда установленного режима. Она много занималась и во время гастрольных поездок, в Англии и в Америке, несмотря на огромную загруженность, усталость от большого количества выступлений.

На занятиях Уланова делает все в полную силу, даже в том случае, когда после класса у нее назначена репетиция. Этим она тренирует дыхание, выносливость, силу. Все движения, даже самые мелкие, вспомогательные, так называемые связующие, она делает предельно тщательно. Если что-то не удается, она никогда не успокоится до тех пор, пока не преодолеет трудность и не сделает то, что нужно. Ее серьезность и железная дисциплина в занятиях заражают остальных актеров, подтягивают весь класс, в ее присутствии стыдно быть небрежным и ленивым.

Несмотря на огромную славу и мастерство, Уланова внимательно относится к советам балетмейстера-репетитора, ее особенность состоит в том, что она все время стремится приобрести что-то новое, еще чему-то научиться.

Надо сказать, что, выполняя самое сухое упражнение, Уланова невольно придает ему выразительность и „танцевальность“ благодаря своей музыкальности и удивительной координации движений.

Несмотря на „старательность“, тщательность выполнения всех упражнений, в них невольно проявляется особая непринужденная артистичность Улановой. Это подметил известный балетмейстер К. Голейзовский. „Кто видел ее в классе у станка, — говорит он. — заметил бы, что она работает без напряжения, как будто даже без охоты. Создается впечатление, будто она не выполняет указания педагога, а импровизирует“.

Перейдя из Ленинграда в Московский Большой театр, Уланова начала пристально изучать классы всех московских

педагогов и остановилась на классе А. М. Мессерера. Мессерер чуть ли не с самой юности совмещает исполнительскую и педагогическую деятельность, поэтому он великолепно чувствует все особенности тренажа для актеров, ведущих балетный репертуар, тонко разбирается в вопросе индивидуальной подготовки к тому или иному спектаклю.

Особенность класса Мессерера состоит в том, что он в каждый данный урок разрабатывает одно из движений классического танца, оно является как бы „лейтмотивом“ класса, той основой, вокруг которой строятся упражнения у палки и на середине. Это не значит, что забываются остальные движения (урок сохраняет все темпы), но они являются как бы проходящими, а основное на данный урок движение отрабатывается подробно, со всей академической точностью и тщательностью.

Один день дается ассамбле, другой — жете, третий — кабриоль и т. д. Иногда сочетаются два движения, например жете и кабриоль. Подобный принцип построения урока дает возможность актерам за какой-то срок основательно вспомнить и отработать весь комплекс движений классического танца.

Уланова выбрала эту систему, потому что она помогает сохранить умение в любой момент с безукоризненной точностью воспроизвести все движения классического танца в самых сложных сочетаниях и комбинациях.

Мессерер часто проверял правильность, методическую „целесообразность“ своих композиций на Улановой: если что-то не удается или выглядит недостаточно законченно в ее воспроизведении, значит, он в чем-то ошибся, что-то надо уточнить, переделать в той или иной комбинации. Если что-то не получилось у Улановой, педагог уверен, что тут дело в каком-то просчете построения, а не в небрежности или недостатке умения актрисы.

Иногда Уланова просила Мессерера включить в комбинации какие-то определенные движения, точность исполнения которых ей нужно проверить, обычно это бывает связано с предстоящим спектаклем.

Уланова говорит, что класс Мессерера помог ей приобрести и развить широту, свободу, размах движений. Мессерер сам танцевал легко и умеет прививать эту „безусильность“ другим. Он дает трудные вещи, но подсказывает к ним удобные подходы, никогда не закрепощает в самых технически трудных заданиях. Вот почему Уланова почти всегда занималась в классе в полную силу.

Она занималась и в выходной день, но уже одна, без

педагога, ей было необходимо, как она говорит, тщательно, спокойно „прокорректировать“ себя. Это были дни особой „самопроверки“.

Так же детально работала Уланова и над своими ролями.

Она достигала полной законченности замысла и воплощения. Все должно быть до конца понято, обдумано и так же до конца, до точности сделано, выполнено.

Уланова на репетициях добивается абсолютной точности формы, она считает, что без этого не может быть настоящей творческой свободы и уверенности на сцене. Она предельно рациональна, „расчетлива“ на репетициях и предельно свободна, вдохновенна на спектакле. Никогда ни на чем не настаивает во имя каприза, но ее упорство беспримерно, когда речь идет об интересах целого спектакля, о принципиальных вопросах искусства. Уланова очень понятно и просто объясняет свои желания и замыслы, у нее спокойная манера работы, она негромко говорит, никого не „дергает“, не нервирует ни на репетиции, ни на спектакле.

Готовя новую партию, Уланова ставит перед собой — сложнейшие и многообразные задачи, репетиционный период у нее поэтому весьма напряжен и труден. Быстро схватывая и запоминая хореографический текст, она вместе с тем не торопит этот процесс, все проверяя аналитически, подвергая сомнению, выверяя общую композицию намечающейся партии.

Уланова не только учит отдельное движение, но тут же проверяет, как оно сочетается, связывается с предыдущим и последующим, как оно „вписывается“ в общую композицию сцены. Уланова всегда живет ощущением целого и думает не только о том, как лучше выполнить те или иные движения, предложенные балетмейстером, но и о том, как их лучше „слить“, соединить, связать в единое целое. Вот почему у нее никогда не пропадают, не смазываются паузы, шаг, самые мелкие связующие па. Уланова строит роль на чередовании крупных танцевальных кусков, в которые органически входят и все „проходные“, вспомогательные движения, а не на эффектной подаче отдельных трудных и броских приемов.

Иногда Уланова просит балетмейстера: „покажите“, „сделайте это сами“. Ей бывает нужно посмотреть на то, что получается со стороны, как художнику, который, сделав мазок или штрих, отходит, проверяя впечатление.

Вот как рассказывает Р. Захаров корреспонденту немецкого журнала об одном эпизоде во время работы над вторым актом „Медного всадника“: „Уланова — образец неутомимого труженика. Она испробует для каждой роли тысячи вариантов

движения, пока не найдет такого, в котором сама будет убеждена до конца. Иногда „вживание“ в роль происходит очень мучительно. Так было в 1948 году в Москве, когда мы работали над вторым актом „Медного всадника“. Начав пробовать то, что я предложил ей, она перестала танцевать и сказала: „Это невозможно“. „Возможно“, — ответил я. „Невозможно“, — повторила она. „Возможно“, — опять возразил я. И так продолжалось, пока она, наконец, не потребовала, чтобы я ей показал все сам. На мне вместо трико был костюм и тяжелые башмаки. Но что было мне делать? Мы поменялись местами, она села в партер, а я танцевал на сцене в костюме и в тяжелых башмаках. Я протанцевал отдельные па. Они сами по себе возможны. Но нужно было выяснить, как они выглядят внутри вариации. „Не могу же я протанцевать всю вариацию в тяжелых башмаках, Галя“, — сказал я, уже вспотевши. И опять начался спор. „Невозможно“, — говорит она. „Возможно“, — говорю я. Не знаю, чем это могло кончиться. Наконец я начал танцевать всю вариацию с прыжками, позами и пируэтами. А она сидела в партере и смотрела на меня. Когда я закончил, она встала и сказала: „Возможно“. Пошла на сцену и протанцевала. Но как она танцевала! Это было изумительное и неповторимое зрелище. За весь вечер она не сказала ни слова, только сердито блестели глаза. Это была грозовая туча, поверьте мне, грозовая туча!“ „На кого же она сердилась, — спросил журналист Захарова, — на вас или на себя самое?“ „Кто может знать? — ответил Захаров. — Но мне кажется, на себя. Она предъявляет к себе исключительные требования и не бывает довольна до тех пор, пока все задуманное, начиная с главного и кончая тончайшими нюансами, не будет удаваться так, как ей нужно“ [32].

Так, иногда очень трудно и сложно, происходит совместная с балетмейстером лепка партии, очень строгая и требовательная проверка каждого штриха и общей композиции роли.

Надо сказать, что в данном случае у Улановой были веские поводы для сомнений. Партия Параши композиционно построена не очень логично — у нее сравнительно немного танцев в первом акте, небольшое появление — в последнем, а на второй акт (дворик Параши) падает огромная нагрузка, едва ли не в течение сорока минут балерина не сходит со сцены, после хоровода с подругами следует сольная вариация, которая почти тут же сменяется дуэтом, а затем возникает напряженный драматический монолог.

Уча хореографический текст, Уланова начинает думать и о его внутреннем оправдании, одухотворении. Отдельные движения и приемы постепенно начинают приобретать определенную

окраску, звучать в соответствии с намечающимся образом. Уланова сначала детально осваивает и анализирует предложенный балетмейстером танцевальный рисунок, изучает пластический текст своей роли. И когда этот „текст“ освоен, начинается самый глубокий и захватывающий творческий процесс — поиски живых чувств, одухотворяющих каждое движение, психологических подробностей и деталей, делающих поведение героини правдивым и содержательным.

„Самым интересным моментом работы является, по-моему, нащупывание тех или иных черт будущего образа, — поиски нужных, единственно правильных… поступков“, — писала актриса.

Во время репетиции одного балета балетмейстер предложил Улановой красивое движение.

— Что это значит? — спросила она.

— Я не знаю… это просто движение… — растерянно и немного раздраженно ответил балетмейстер.

— Я не могу сделать даже самое красивое движение, если не знаю, зачем оно, почему возникает, — сказала балерина и больше не принимала участия в репетициях.

В этом эпизоде вся Уланова. Любые, пусть самые интересные, но чисто формальные искания не могут увлечь ее.

Работа над новой партией для Улановой всегда большой жизненный этап, все ее помыслы в этот период заняты ролью. Она с недоумением говорит об актерах, которые забывают о роли, едва переступив порог репетиционного зала: „Это ремесленничество, так ничего не может выйти“. Для самой Улановой репетиции — лишь часть работы. „Даже бессознательно, подспудно идет работа мысли, фантазии, — говорит она. — Гуляя в лесу или заваривая дома кофе, разговаривая со знакомыми или читая роман, — всегда готовишь роль. Приняв ее в свое сердце, ты уже не освободишься от нее никогда. Она все равно в тебе; растет и зреет постепенно, иногда годами, но. каждый миг что-то с нею происходит“.

Это напоминает высказывание Павловой о том, что, готовя новую роль, „становишься как-то добрее, делаешься сосредоточенною, серьезною… Читаешь со вниманием либретто, слушаешь музыку, советуешься со старшими, пробуешь дома и на репетициях танцевать и играть на разные лады и круглые сутки носишься с тем образом, который неизвестно откуда живет в твоем воображении“.

Действительно, только так может родиться настоящее искусство.

Вот что рассказывает постановщик „Ромео и Джульетты“

балетмейстер Л. Лавровский о репетиционном процессе Улановой: „В оперном и драматическом театре актер, постигая замысел режиссера, в то же время может сопоставить его с текстом роли, с нотами партии, он может составить свое отношение к образу даже до встречи с постановщиком.

В балете это невозможно — весь текст пока существует только в сознании балетмейстера, и только непосредственно из „его рук“ танцовщик получает материал своей роли.

И вот этот период изучения роли протекает у разных актеров по-разному. Есть артисты, и очень крупные, которые на первой же репетиции, получив от постановщика определенный сценический материал — танцевальный или форму мизансцены, — начинают сразу же „подавать его в полный голос“, с полным темпераментом, с полной отдачей всех своих эмоциональных сил. И такие репетиции, такое восприятие текста имеют свои положительные стороны.

Но Уланова принадлежит к другой категории артистов. Она очень постепенно, чрезвычайно настороженно и ответственно начинает вместе с постановщиком изучать свой танцевальный текст, „подавая“ его сначала приглушенно, „вполголоса“.

Когда Улановой известен уже весь материал, из которого слагается ее будущая роль, когда она может охватить своим мысленным взором художника весь рисунок партии, тогда у нее начинают определяться и внутреннее движение, внутренняя линия образа. Потом в спектакле никогда не бывает ощущения, что эта внутренняя, единая линия жизни где-то порвалась, что Уланова хоть на какую-то долю секунды „вышла из образа“. Но это дается не сразу, а ценой огромного, подчас мучительного труда.

Многие часы уходят на освоение всех деталей роли, изучается музыка, вся техническая сторона, из которой слагается танцевальная линия образа, создается и постигается внутренний мир роли. Так Уланова очень осторожно и сложно накапливает материал, нужный ей для данной роли. Она до мелочей требовательна к балетмейстеру, дирижеру, к партнерам и прежде всего к самой себе.

Если в первый период все исходит от постановщика, то теперь, когда весь текст получен и освоен, актер находит ему свое, присущее его индивидуальности, оправдание, начинает ощущать рисунок партии как свою непосредственную речь, как свое творение.

И вот здесь становятся очевидными огромное дарование Улановой и ее верный подход к созданию роли.

Приходится констатировать, что те актеры, которые на

первых же репетициях сразу играют как бы „в полный голос“, обычно так и остаются на быстро, стремительно взятой ими высоте. Дальше и глубже этого они не идут…

Совсем другое у Улановой. Если первый период выглядит у нее очень трудоемким и сложным, то эти трудности всегда потом окупаются сторицей, потому что когда глубоко проанализированный и прочувствованный танцевальный текст партии начинает оживать и согреваться на последнем этапе работы, то на глазах постановщика и товарищей постепенно вырисовывается поистине изумительный, неповторимый образ, который потрясает зрительный зал.

Иногда приходится слышать, что Уланова якобы всегда в точности повторяет созданный ею рисунок, что она повторяет себя от одного спектакля к другому. Это глубокое заблуждение. Во-первых, точность, „стойкость“ внешнего и внутреннего рисунка определяются точностью художественной организации спектакля.

Путем вдумчивой и тщательной работы она увязывает свою линию с линией своих партнеров, всех остальных действующих лиц, причем не только главных, но и второстепенных. Естественно, что она бережно сохраняет эти тонкие нити сценического общения. Так что точность воспроизведения рисунка роли — это свойство очень большого мастера, взыскательность большого художника. Но в этот точный рисунок Уланова всегда, на каждом спектакле вкладывает что-то новое, свежее, какое-то „первородное“ состояние.

Сколько бы раз вы ни смотрели Уланову в той или иной роли (а есть люди, которые по многу раз ходят смотреть ее в одном и том же спектакле), вы никогда не скажете, что она танцевала сегодня „как-то не так“, что она была „не в настроении“. А очевидно, у Улановой за это время было настроение и хорошее и плохое, иногда было желание танцевать, а иногда не было. Но верно найденный рисунок всегда помогал ей обрести творческое самочувствие, оказаться на высоте поставленных ею точных художественных задач“ (стенограмма лекции „Творческий путь Улановой“).

Эта бережность в сохранении танцевального стиля и рисунка партии соединяется у Улановой с постоянным углублением внутреннего содержания образов. Даже лучшие свои партии, такие, как Мария и Джульетта, она непрерывно совершенствовала.

„Как и над другими своими любимыми партиями, я до сих пор продолжаю работать над образом Марии, — рассказывает Уланова. — И если вначале он был окрашен всего лишь одной

основной краской — печалью, то с годами моя Мария как будто оживает. Более сложным становится рисунок роли, более многогранным характер героини. Находятся для нее и краски радости, юности, жизни, выраженные в танце первого акта…“.

„Свежими и нынешними очами“ смотрим мы на Шекспира сегодня, и этот взгляд отличается от вчерашнего, а завтра он, наверно, опять изменится. Спустя несколько лет, уже работая в Государственном академическом Большом театре, где возобновлялся лучший балет Прокофьева, я как бы заново задумывала свою героиню: она казалась озаренной всем опытом моей жизни, годами только что победно завершившейся войны.

В Джульетте увидела я волю необыкновенной силы, способность и готовность бороться и умереть за свое счастье. Отсюда новый, обостренный драматизм сцены с отцом — отказ стать женой нелюбимого Париса — и та решимость, отчаяние и мужество, которые я стремилась выразить в танце…»[33].

Если раньше, восхищаясь улановской Марией, тем не менее писали, что «она мало походила на полячку и совсем не похожа на аристократку… Сиротливое дитя природы, она проходит, как видение, с легкой шалью через весь шумный и пряный мир спектакля…», то в дальнейшем ее Мария стала конкретнее, точнее в смысле характера, характерности образа; сейчас в первом акте это не просто поэтичная девушка, а польская княжна, гордая и счастливая, привыкшая к поклонению, обожанию окружающих.

Если раньше о Джульетте Улановой можно было сказать, что «это лирическая „тень“ Джульетты, ее дыхание, оставленный ею в воздухе затаенный след», что «это мечтательная девушка от Боттичелли», «prima vera» в лирически блеклых тонах, проходящая через спектакль, как сон, мечта, как «лирическое воспоминание о Шекспире…», то потом Уланова нашла в этой роли мужественную и мудрую ноту, приблизившую ее образ к Шекспиру, сделавшую его реальным и сильным.

В приведенных выше строках мы встречаем почти одинаковые выражения: «она проходит, как видение… через весь шумный и пряный мир спектакля», «это… девушка от Боттичелли… проходящая через спектакль, как сон, мечта»…

Уланова не утратила своей невесомости и легкости, но в годы творческой зрелости она живет в спектакле напряженной, полнокровной жизнью, а не проходит в нем, как видение и мечта. Это уже не «лирическая тень» Джульетты, а сама Джульетта, подлинно шекспировская героиня, во всей полноте и цельности ее характера, только созданная особыми средствами хореографического искусства.

Надо сказать, что новаторство Улановой, ее поиски методов создания живого образа в балете не всегда встречали полное признание.

Чисто танцевальное, в лучшем смысле слова, балетное решение ею образа Джульетты заставляло утверждать, что «это легкий графический силуэт Джульетты… сама одухотворенность ее, а не традиционная Джульетта с шекспировскими плотью и кровью». Может быть, справедливы были слова о преобладании чисто лирического начала, мы знаем, что год от года этот образ у Улановой приобретал все большую трагическую силу, но ведь сам принцип подхода к созданию роли абсолютно правилен, ведь такой и должна быть Джульетта в балете, Джульетта танцующая, Джульетта Прокофьева.

Некоторые критики писали о том, что Джульетте Улановой не хватает страстной чувственности, живости и энергии, что это, скорее, русская или английская Джульетта, что она недостаточно «итальянка», в жилах которой течет горячая кровь южанки. Эти суждения представляются спорными. Почему Джульетта должна быть именно такой? Дело совсем не в этом, не в этом глубина и значительность шекспировского образа.

Исследователь творчества Шекспира А. Аникст, анализируя характеры юных героев трагедии, справедливо замечает, что в «Ромео больше горячности, склонности переходить от одной крайности к другой. Он весь состоит из порывов, неожиданных, как вихри страсти, завертевшей его…

Джульетта поражает удивительным сочетанием юности и одновременно душевной зрелости. Страсть делает ее мудрой. Она не только глубоко чувствует, но и поразительно умеет осмысливать происходящее с ней».

Это сочетание юности и мудрости, способность не только непосредственно чувствовать, но и глубоко осмысливать все происходящее Уланова передает с необычайной шекспировской глубиной.

После премьеры «Ромео и Джульетты» писали, что Уланова «несет с собой чисто лирические звучания, хрупкую трогательность девичьих грез и мечтаний», что «вся прелесть Улановой — Джульетты в затаенной приглушенности ее движений, робости их… в несмелых чертах, которыми она рисует чисто лирический образ», что «и первая встреча Джульетты с Ромео… и первая ночь любви не даны в их шекспировской страстности. Джульетта встала с ложа любви тою же, что и легко склонилась на него. Она остается такой же лирически целомудренной и чистой».

Но этот взгляд кажется несколько поверхностным. Во всяком

случае, образ рос и углублялся от года к году, от спектакля к спектаклю. Джульетта Улановой была полна глубокой страсти, и именно сила, глубина этой страсти делали ее высокой и чистой. Недаром же сам Прокофьев говорил об «изумительном сочетании девственной скромности и пылкой страстности ее Джульетты».

Недостаток «плоти» усматривали даже в улановской Марии: «Конечно, Мария в исполнении Улановой дана в тонком поэтическом облике… Но почему сохранен анемичный и нарочито невесомый облик в стиле девушек из „царства теней“ и призраков…» — писал историк театра и критик А. Гвоздев.

А между тем эта «невесомость» была, если можно так сказать, танцевальным выражением самой идеи пушкинской поэмы. Воздушность улановской Марии служила как бы воплощением мысли «Бахчисарайского фонтана», воплощением того духовного начала, которое преображает весь мир в глазах влюбленного Гирея.

Сила любого исполнения Улановой — в глубине ее мысли, интеллектуальности. Эта интеллектуальная «усложненность» не всегда казалась бесспорной. Вот что писали о ее Джульетте: «Это не простодушная Джульетта. Образ девушки и в его внутренних качествах предстает… несколько отягченным, в каких-то неясных чарах затаенности, недосказанности и усложненности».

Т. Вечеслова считает, что и улановская Параша таила черты какой-то сложности, загадочности, вряд ли свойственные этой простодушной девушке.

Говоря о различных толкованиях партии Жизели, она пишет: «Ближе всего отвечает моему сердцу образ Улановой — он самый достоверный, потому что пронизан поэзией, потому что повесть о Жизели рассказана Улановой как бы вполголоса и овеяна нежной грустью, той грустью, о которой может поведать легкий ветер, доносящий ароматы скошенных трав, цветущего колоса… Но, сказав о Жизели — Улановой, я тут же оговорюсь. Духовный мир улановского образа богаче того, которым авторы балета наделили свою героиню. Верно ли это? Об этом можно спорить, но не принять улановскую трактовку как самую достоверную я не могу — ибо все в ней меня убеждает» [34].

Да, пожалуй, духовный мир улановских образов всегда кажется «богаче того, которым авторы балета наделили свою героиню». Но ведь именно в этом и заключаются ее своеобразие, ее сила.

Уланова искала правду в своем искусстве, она отказалась от многих приемов поведения, выражения чувств, десятилетиями узаконенных в балете. Ей была чужда эстетика балета как искусства подчеркнуто зрелищного, пышного, далекого в своей

праздничной приподнятости от правды жизни.

Всякий поиск нового всегда встречал не только признание, радость, но и протест, неприятие. Когда В. Ф. Комиссаржевская дебютировала в Александрийском театре, об ее исполнении писали: «Правдиво, талантливо, но серо, нетеатрально, неярко». И обвиняли ее в недостаточно ярком внешнем перевоплощении, в том, что она подчинила почти все роли своей человеческой теме; газеты писали, что она говорила «слишком тихо, совсем как в жизни». Заключение одного рецензента было таково: «Ни яркого, ни блестящего не было. Была просто хорошая артистка с привычкой к простоте и естественности».

Так и в искусстве Улановой стремление к простоте и естественности не всегда встречало полное признание.

Когда Уланова танцевала Раймонду, некоторые критики упрекали ее за то, что «чисто классический танец она стремится… опростить обыденностью, сделать домашним, „уютным“… Жест Улановой очень житейский, но он совсем не выразителен».

«Манера» Улановой и ее партнера Сергеева называлась «мелкой, будничной, робкой и неотчетливой».

«Уланова и Сергеев ищут „реального“ истолкования своих персонажей, придавая им домашний, „комнатный“ облик, стараясь приблизить их к типу людей XX века. Уланова мельчит жест, избегает всякого намека на стиль изображаемой эпохи».

Все это, конечно, не верно. Уланова нашла в партии Раймонды тогда новые для себя черты сдержанной страсти и силы, обогатившие лирическую стихию ее дарования.

Отзывы критики, приведенные выше, являются свидетельством трудностей той борьбы, которую всем своим творчеством вела Уланова с некоторыми балетными канонами и традициями. Ее настойчивые поиски правды балетного образа не у всех встречали поддержку, вызывали обвинения в упрощении, в обыденности и т. п. Странно теперь, когда Уланова добилась в этой своей творческой борьбе полной и блестящей победы, читать эти слова по отношению к самой поэтичной танцовщице современности. Но эти высказывания любопытны и важны как отзвук тех процессов, той борьбы, которая происходила в хореографическом искусстве между условным великолепием старого балета и новым, реалистическим направлением.

Эти неодобрительные отзывы интересны тем, что они говорят об определенности творческих принципов и убеждений Улановой, о последовательности поисков балерины, которая оставалась верна себе в удачах и неудачах.

В драматическом театре есть термин «перевоплощение актера». В это понятие входят создание особого духовного мира

героя, поиски «зерна» образа, его внешней характерности. Все это необходимо и балетному актеру, но все-таки законы сценического перевоплощения в балете иные, чем в драме. Здесь характер образа должен быть выражен, прежде всего, в характере танца, пластики. Без этого любые внутренние усилия окажутся недостаточными.

Уланова умеет окрашивать свой танец в соответствии со стилем и духом образа. В «Жизели» мельчайшие быстрые тер-а-терные движения, выполненные удивительно легко, создают впечатление воздушности, полетности, какого-то неземного порхания. Приемы партерной техники здесь становятся как бы созвучны технике элевационной, сливаясь в один цельный образ парящего над землей призрачного существа.

В партии Тао Хоа мелкие партерные движения, с величайшей тщательностью, как блестящие бисеринки, нанизанные на нитку единого танцевального рисунка, создают ощущение сложнейшей узорчатости, изысканной и причудливой орнаментики, столь свойственной китайскому искусству.

Уланова уловила самый дух, аромат этого искусства и принесла его в условный классический язык своей партии.

Это не стилизация «под китайские танцы», нет, Уланова классична в каждом движении, но привнесенная ею тщательная «выписанность» каждого жеста, едва заметная измельченность шага, изящество переходов создают нужное впечатление.

Уланова всегда стремится к единству, цельности партии. Разбирая ее отдельные роли, я подробно останавливался на том, каким образом Уланова внутренне объединяет первый и второй акты «Жизели», как ее Одетта и Одиллия в «Лебедином озере» контрастно, образно выражают, по сути дела, единую философскую мысль произведения, почему нет разрыва между сказочным и реальным обликом ее Золушки.

Ощущения художественной цельности Уланова добивалась даже в партиях, танцевальный язык которых, казалось бы, лишен единства стиля. Несколько «декоративная», в чем-то условная партия актрисы Дианы Мирель («Пламя Парижа» Б. Асафьева и В. Вайнонена), ставшая шедевром в исполнении М. Семеновой, не вошла в основной репертуар Улановой. Но и в этой роли она искала свой ключ, свое решение задачи. В партии Дианы Мирель был изысканно изящный гавот, навеянный чуть жеманной грацией Буше и Ватто, затем «балет в балете» — стилизация придворного представления, античная тема в преломлении балетного классицизма. Затем следовали куски патетической пантомимы (сцена у трупа убитого друга) и, наконец, в последней картине Диана Мирель, олицетворяя Свободу, в античном

костюме на колеснице торжественно въезжала на площадь среди ликующей толпы.

В стиле этой картины сказалось характерное для эпохи французской революции увлечение образцами греческого искусства. В позе Улановой, в повороте головы, в том, как она стояла на колеснице, было что-то от строгости и величавости Давида.

Итак, в роли было два плана — реальный и символический. Два театральных костюма — фижмы, пудреный парик и античная туника. В пластике изысканное изящество форм «рококо» сменялось линейной обобщенностью ампира, патетикой античных мотивов. Уланова не подчеркивала эффектности этих контрастов, а, напротив, добивалась внутреннего единства образа. В гавоте и в сцене с офицерами она сохраняла гордость, отчужденность. Изящества танца ни на секунду не становилось манерным, кокетливым, все было пронизано благородством.

Эту серьезность и строгость Уланова сохраняла, танцуя «балет в балете», а в сцене над телом погибшего товарища передавала не только горе, но и мужество, решимость своей героини. И как естественный итог развития такого образа воспринимался эпизод в картине народного празднества, когда Диана Мирель олицетворяет фигуру Свободы.

Таким образом, роль не распадалась у Улановой на три разных по стилю куска, все они были объединены ощущением внутренне цельного характера ее Дианы.

Диана Мирель — одна из трех актрис, воплощенных Улановой на сцене. В улановских актрисах Диане, Корали («Утраченные иллюзии»), Тао Хоа («Красный цветок») при всем различии характеров, национальностей, эпох есть нечто общее — связь артистического существа с человеческим, ощущение, что одно теряет значение без другого.

Актрисы Улановой непременно большие актрисы — это ясно с их первого появления. В них нет пустой суеты, внешнего блеска, желания властвовать и покорять. Их облик скромен, манеры сдержанны, и только особая самоуглубленность говорит об одаренности.

Танцуя совсем небольшие, эпизодические роли, Уланова всякий раз добивалась в них законченности стиля, тщательно «выписывая» каждый штрих танцевальной миниатюры.

В маленькой партии Флорины из «Спящей красавицы» совсем юная Уланова согрела танец сочувствием и любовью к заколдованной Голубой птице. Партия Флорины построена на приемах партерной техники, лишена полетности, хотя как бы стремится ввысь в мягких, поэтичных арабесках. Уланова, может

быть тогда еще чисто интуитивно, осмысляла этот хореографический текст, ее Флорина словно хотела лететь вслед за Голубой птицей и не могла.

Кажется, всего только один раз выступила Уланова в крошечной партии Красной Шапочки в том же последнем акте «Спящей красавицы», но все, кто видел ее, помнят, как очаровательна, доверчива, наивна была она, как весь ее облик соответствовал представлению о милом образе Красной Шапочки, простодушной героини старой французской сказки.

В «Эсмеральде» Уланова танцевала Диану в балетной интермедии античного стиля. Поставленный А. Вагановой танец был очень труден технически — в нем были сильные прыжки, стремительные пируэты, четкие остановки. Здесь академичный, безупречно чистый и строгий стиль классического танца Улановой помогал передать гордую холодность и непреклонность девственной богини-охотницы.

Надо сказать, что Уланова перетанцевала немало партий самого различного характера. Обычно имя Улановой связывается с ее прославленными Жизелью, Джульеттой, Марией и редко вспоминают, что она танцевала и старинный архаический «Конек-Горбунок» Сен-Леона на музыку Ц. Пуни и такие экспериментальные ломающие привычные каноны балеты, как «Ледяная дева» Ф. Лопухова и «Золотой век» В. Вайнонена, Л. Якобсона, В. Чеснокова.

До недавнего времени почти все крупные балерины имели в своем репертуаре партию Царь-девицы в «Коньке-Горбунке». Этот балет носит откровенно дивертисментный характер, и партия Царь-девицы также состоит из отдельных мало связанных между собой танцев, в которых классика довольно примитивно «окрашена» поверхностно воспринятыми элементами русской пляски. И тем не менее в «Коньке-Горбунке» есть весьма ценное качество, присущее почти всем старым балетам — щедрая танцевальность.

Уланова наполняла образ Царь-девицы русской задушевностью, простодушием, сердечностью. В ее чуть медлительном и напевном, словно протяжном танце был выражен мотив девичьей «тоски», характерный для героинь русских сказок, томящихся в неволе и ждущих избавления.

В «Золотом веке» классическая пачка сменялась спортивным трико и шапочкой, певучая плавность танца — спортивным задором и смелостью. Образ современницы, охарактеризованный так однолинейно, мог показаться примитивным, духовно бедным, но Уланова «ухитрялась» смягчать чисто гимнастическую резкость движений, вносить какую-то внутреннюю поэтичность в

схему плакатного образа. Гимнастика становилась танцем, пластический чертеж — тонким рисунком.

Сложен и необычен был хореографический текст партии Ледяной девы в одноименном балете Федора Лопухова. Талантливый балетмейстер смело искал новые танцевальные формы, он «дерзко» соединял классический танец с акробатическими приемами. В сольные и особенно дуэтные танцы балерины вводились шпагаты, «ползунки», «колеса», антивыворотные положения, спортивные прыжки, резкие, в характере стаккато, движения и т. п.

И все это отважно проделывала молодая, «задумчивая», «робкая», «меланхолическая», по определению критиков, Уланова!

Воспринять и воспроизвести все эти сложности Улановой помогало то, что все эти приемы были не формальным трюком, а средством образной характеристики героини, помогающим обрисовать фигуру фантастического и губительного существа.

Первый и третий акты, где Ледяная дева является в фантастическом облике, Уланова танцевала на пуантах с загадочно-неподвижным лицом, смело и чисто воспроизводя причудливый, острый, «колючий» танцевальный рисунок.

Интересно, что именно многократно обвиненная в формализме «Ледяная дева» заставила молодую Уланову ощутить правду реалистического образа на балетной сцене. «Там был один простой жизненный эпизод, казавшийся неожиданным и контрастным среди многих отвлеченных условностей, — рассказывает балерина. — Девушка собирала цветы, пугалась подбежавшего к ней парня, вела с ним бурный, напряженный „разговор…“. Репетируя эту сцену, я решительно не могла воспользоваться школьными уроками старой, условной пантомимы.

Изображая девушку-крестьянку и ее встречу с парнем, я попыталась сделать это естественно, просто, правдиво вопреки застарелым школьным правилам. Я действовала так, как по моему представлению должна была бы вести себя крестьянская девушка в данных обстоятельствах. Естественные человеческие движения я стремилась связать с музыкой и танцем, нащупывая путь к реалистической танцевальной пантомиме. Исполнение мое, по-видимому, оказалось достаточно удачным. Старшие товарищи по работе нашли его живым, непосредственным и одобрили мое начинание».

Второй акт «Ледяной девы» — реальный, земной, в нем действует уже не холодная Ледяная дева, а простая, солнечная Сольвейг. Здесь молодая балерина с увлечением исполняла полухарактерные норвежские танцы в национальном костюме и в туфлях на каблуках. Это, кажется, был единственный случай, когда Уланова танцевала не на пуантах, а в туфлях на каблучках, если не считать выступления на каком-то юбилейном спектакле, где Вечеслова, Иордан и Уланова в черных париках, широких длинных юбках и туфлях на каблуках с увлечением танцевали цыганскую пляску в «Травиате».

В юности Уланова выступала во многих ансамблях старых классических балетов, участвуя в гран-па и па-де-труа из «Пахиты», в па-де-склав и па-де-труа из «Корсара» и наряду с этим танцевала в первой паре с В. Чабукиани в весьма спорной

постановке «Щелкунчика» Ф. Лопухова насыщенный «колесами», «шпагатами» и прочей акробатикой «Золотой вальс».

Молодая танцовщица осваивала самые различные танцевальные стили, преодолевала самые разные трудности.

Уланова танцевала много партий, но огромная требовательность к себе приводила ее к очень строгой оценке своей работы. Отсюда возникает ее своеобразное творческое самоограничение — в период творческой зрелости она оставляет в своем репертуаре сравнительно немного партий, но они — само совершенство.

Раньше балерина считала своим правом и долгом танцевать все, любую главную партию в любом балете.

Абсолютное владение танцевальной техникой давало ей своеобразный «патент» на роли самых разных амплуа и характеров. Робкая Жизель, задорная Китри, суровая Никия и простодушная Лиза — все эти партии входили в обычный репертуар многих балерин. Но часто во всех этих обликах мы видели безупречную, властную в своем техническом могуществе балерину, а ее человеческая, ' артистическая индивидуальность отступала на второй план.

Иногда Уланова жалеет, что ей не удалось станцевать некоторые партии, что, например, так и осталась неоконченной работа над «Дон-Кихотом», первый акт которого был приготовлен ею под руководством выдающегося характерного танцовщика Андрея Лопухова.

«Но с другой стороны, — говорит актриса, — может быть, и хорошо, что я не разбрасывалась, не стремилась во что бы то ни стало расширять свой репертуар…».

Как бы ни был широк репертуар той или иной балерины, наиболее значительными ее созданиями остаются партии, соответствующие ее актерской индивидуальности.

Н. Волков вспоминал, что он говорил с Улановой о создании для нее балета «Дама с камелиями». А для Семеновой он хотел делать либретто «Манон Леско». Здесь есть наличие индивидуальности, диапазона той и другой. Вот почему и Мария была как бы создана для Улановой, а Зарема для Семеновой, хотя последняя и пыталась выступить в партии Марии.

Уланова сначала инстинктивно, а потом сознательно избегала малейшего насилия над своей творческой природой, она сумела быть многообразной, не отказывалась на сцене от своей человеческой индивидуальности, от своего мира заветных, излюбленных мыслей и чувств. Наверное, это свойство всех великих актеров. Многочисленные роли, сыгранные М. Н. Ермоловой, сливаются в одно грандиозное человеческое

явление — Ермолова.

Пленительные образы Ларисы, Чайки, Рози, Беатрисы заставляют нас прежде всего думать об удивительной женщине — В. Ф. Комиссаржевской.

Так, и Лебедь, и Жизель, и Джульетта помогают нам постигнуть внутренний мир тончайшего и глубокого человека — Галины Улановой.

Взыскательность Улановой заставила ее в свое время отказаться от партии Никии в «Баядерке», хотя многое в ней уже на первом спектакле было ново и интересно.

Уланова, как всегда, верная своим поискам правды балетного образа, пыталась снять с роли Никии налет «бутафорской» экзотичности, красивости. Не эффектная условная балетная «баядерка», а живой человек, страстный, непримиримый и сильный в своих чувствах — такой видела Уланова Никию.

Необычен был уже самый ее облик: черные как смоль волосы, строгое до суровости лицо, почти кирпичный оттенок смуглого тела, напоминавшего статуэтку из терракоты. Никия Улановой казалась словно обожженной солнцем, зноем.

Уланова придавала своему танцу в этом спектакле своеобразный характер, интуитивно улавливая в особой многозначительности, весомости каждого движения стиль, идущий от подразумевающегося ритуального смысла танцев баядерки. «Линейные» движения рук, волевые, повелительные кисти, привыкшие совершать торжественные обряды, все это чем-то неуловимо напоминало скупые движения индийских танцовщиц.

По-новому звучали в этой партии у Улановой привычные приемы и позы — ее арабеск словно утратил свою воздушность, в нем появилась большая твердость, устойчивость, она плотно опиралась на землю, как делают это босые индийские танцовщицы, в «заклинающих» движениях рук не было обычной трепетности, недосказанности, в них чувствовались сила и гордость человека, привыкшего благоговейно и бережно держать священные предметы, зажигать священный огонь и т. д.

Но, главное, в этой смуглой, темнолицей девушке с волевым ртом, строго нахмуренными бровями ощущался живой огонь целомудренной страсти, готовность до конца бороться за свое чувство. В ее танце с цветами было дыхание трагедии, она чуяла недоброе и, прижимая к себе дурманящий букет, смотрела на Гамзати и брамина угрюмым, сурово подозрительным взглядом. Танец терял свой маниакальный характер, в нем появлялось ощущение настороженности, борьбы.

«Ориентальная» эффектность партии в чем-то терялась, но

зато роль становилась живой, психологически емкой.

Естественно, что все эти новые находки Улановой на первом спектакле еще не были доведены до полной степени убедительности, а главное, слишком явно приходили в противоречие с привычными традициями и поэтому не встретили единодушного признания.

Безоговорочно был принят только знаменитый «акт теней». Здесь у Улановой была удивительная воздушность, так что белый легкий шарф в ее руках казался более «материальным», чем вся ее фигура, невесомая и прозрачная.

Беспощадно строгая к себе, Уланова осталась неудовлетворенной результатами работы и вскоре перестала танцевать Никию.

Уланова перетанцевала многие классические балеты. Она сохраняла все особенности, все оттенки и трудности старых хореографических композиций. Если кто-нибудь хотел изучить классический танцевальный «текст» во всех его подробностях и деталях, он должен был бы посмотреть, как исполняет его Уланова.

Она не допускала никаких «вольностей», не меняла ни одного хореографического штриха. И вместе с тем наполняла старые партии дыханием новой жизни. Для того чтобы интерпретировать их по-своему, ей не нужно было пересматривать танцевальный рисунок, сила ее внутренних возможностей, ее артистичности была так велика, что она могла сказать свое, не меняя ничего в самой лексике классических партий.

«…В танце, построенном на обычных классических па (особенно если эти па выполняются совершенно), часто бывает достаточно сделать едва уловимое движение, принять полупозу, поднять голову или иначе взглянуть — изменится характер образа или настроение сцены. Вот это свойство балета и помогает нам по-новому решать многие старые спектакли и образы их героев»[35],— говорит Уланова.

Вот почему, оставаясь классической балериной чистейшего, строго академического стиля, Уланова в то же время стала новатором в своем искусстве, внесла в него новый, живой, волнующий смысл.

Мы часто недооцениваем деятельность наших современников, а ведь, может быть, «реформа» Улановой в балете не менее значительна, чем та реформа, которую произвел в свое время в оперном искусстве Шаляпин.

Но существенное отличие заключается в том, что поиски Шаляпина были индивидуальны, а Уланова творила в художественном единомыслии с коллективом; многие

талантливые композиторы, писатели, балетмейстеры, актеры, художники вместе с ней боролись за новые пути в искусстве. В конце своей жизни Шаляпин с горечью писал, что ему удалось создать те или иные партии, но что у него никогда не было своего театра — театра, в котором все соответствовало бы его художественным принципам и убеждениям.

У Улановой такой театр был, она творила в содружестве с талантливыми единомышленниками, у нее были замечательные соратники, вместе с ней строившие новый советский балетный театр.

Это отлично понимает и сама Уланова. «Мои раздумья и поиски, разумеется, не были только моим уделом, — писала она. — Обогащение личного артистического опыта шло вместе с творческим ростом всего коллектива балетного театра. Больше того, я думаю, что общий процесс развития советского балетного искусства определил и развитие моей творческой индивидуальности».

Уланова всегда работает в тесном творческом контакте со своими товарищами, со всем коллективом. Она всегда находила «созвучие» со своими партнерами. Долгие годы, почти все время работы в Ленинграде, Уланова большинство своих партий танцевала с К. Сергеевым. Он был ее Ромео, Люсьеном, Вацлавом, Альбертом, ее принцем в «Лебедином озере» и «Щелкунчике». Это был сценический дуэт удивительной слитности и гармоничности.

Н. Волков писал: «Когда Сергеев вместе с Улановой исполняет все танцевальные „диалоги“ принца и Лебедя, то кажется, что оба они понимают друг друга с полудвижения».

Об этом же свидетельствует и Ф. Лопухов: «Очень редко приходится встречать партнеров, которые были бы способны так сблизиться в лирическом восприятии сценического действия».

Уланова и Сергеев добивались редкого творческого созвучия не только потому, что они подходили друг другу внешне, что это был идеальный по форме пластический дуэт. Секрет заключался еще в единстве художественных стремлений и принципов, в общности творческих задач, которые они перед собой ставили. Их обоих увлекали единые цели — поиски психологической правды балетных образов, оба они владели искусством нюансов, полутонов, мастерством тончайшей сценической «светотени».

В Москве Уланова долго танцевала с таким мастером, как М. Габович. Этот первоклассный танцовщик был близок ей своим интеллектуальным обаянием, умом, внутренней значительностью.

После смерти Габовича Уланова тепло писала о нем: «Наша совместная с Михаилом Марковичем Габовичем работа началась с

шекспировского балета. В ходе постановки „Ромео и Джульетты“ Прокофьева мы столкнулись с известными трудностями: видимо, сказалось профессиональное воспитание, полученное в разных школах, и то, что я уже выступала в роли Джульетты в Ленинграде, а для Габовича роль Ромео была совсем новой. Поэтому наша работа налаживалась не сразу и потребовала больших совместных творческих исканий.

Всех его героев, не похожих друг на друга, объединяли романтика, благородство, ум. Аристократом „с головы до ног“ был его Альберт в „Жизели“. Властный жест, юношеское обаяние, внешний облик избалованного красавца и сложный внутренний мир.

Роль Альберта казалась созданной для М. Габовича так же, наверно, как образы принцев во всех трех балетах Чайковского. Я помню его в роли Дезире, когда на юбилее Петипа мы вместе выступали на сцене Ленинградского театра имени Кирова в картине Нереид из „Спящей красавицы“. Артист был подлинно сказочным принцем крови.

В своем творчестве Габович был необычайно пытлив, вдумчив, и эти качества делали нашу совместную работу интересной и содержательной».

Ю. Жданов именно в своих выступлениях с Улановой обнаружил присущую ему, редкую для балетного премьера, искренность и простоту.

Н. Фадеечев часто танцевал с Улановой «Жизель»; своей легкостью, грацией он очень подходил к этому балету и создавал вместе со своей партнершей неповторимый по стилю танцевальный дуэт.

Уланова танцевала с А. Ермолаевым, В. Чабукиани, с Ю. Кондратовым, М. Дудко, П. Гусевым, В. Банановым, А. Лапаури, со скульптурно сложенным В. Преображенским, и их мужественная сила хорошо контрастировала с ее женственной хрупкостью и легкостью.

Улановой приходилось выступать не только в ансамбле Ленинградского театра имени Кирова и Большого театра, но и в спектаклях других театров. Так, в 1937 году она несколько раз танцевала с Сергеевым — Вацлавом в спектакле Музыкального театра имени Вл. И. Немировича-Данченко «Бахчисарайский фонтан», в котором партию Заремы исполняла В. Кригер, а Гирея — А. Клейн.

Уланова не боится выступать с юными, неопытными актерами — молодой одаренный Б. Хохлов часто танцевал с ней «Бахчисарайский фонтан» и «Шопениану», двадцатипятилетний Д. Бегак был ее Гиреем в «Бахчисарайском фонтане», В. Васильев

выступал с ней в «Шопениане» и «Вечном идоле».

Все актеры, сталкивавшиеся с Улановой, говорят, что она замечательная партнерша. М. Плисецкая, которая танцевала с Улановой Мирту в «Жизели», Зарему в «Бахчисарайском фонтане», говорит о том, что творчество Улановой всегда представлялось ей огромной вершиной искусства. «Уланова создала свой стиль, приучила к нему. Она — эпоха. Она — время. Она — обладательница своего почерка. Она сказала свое слово, отразила свой век, подобно Моцарту, Бетховену, Прокофьеву» [36]. Плисецкая говорит, что Уланова всегда была для нее образцом высокой интеллигентности. «За много лет жизни в театре я ни разу не видела ни одной вспышки, ни одной премьерской выходки, ни одной „истерики“, ни одной слезы Улановой. Ни разу не слышала, чтобы она раздраженно, в „повышенном тоне“ разговаривала с партнерами, с режиссером, с костюмершей или администратором. Она неизменно сдержанна, спокойна, внимательна. Конечно, и у нее, как у всякой актрисы, были минуты несогласия, раздражения, усталости, отчаяния от того, что „не выходит“, но она никогда не позволяла себе обнаружить, выплеснуть свои эмоции. Все поведение Улановой в театре может служить примером безупречной воспитанности, подлинной интеллигентности».

Пример ее жизни на сцене учит и вдохновляет ее партнеров. Об этом хорошо рассказывает Т. Вечеслова: «Взаимодействие было настолько велико, что, появляясь в третьем акте в сцене диалога Марии и Заремы, я точно боялась вспугнуть и нарушить покой Улановой — Марии. Когда я подходила к ее ложу, мне казалось, что я, Зарема, при виде ее удивительной чистоты не в силах буду сделать ни одного резкого душевного движения. Мне казалось, что творческой деликатностью Улановой заражаюсь и я, что я не смогу перейти грань в выражении своих эмоций даже в момент убийства, ибо я нахожусь рядом с Марией — Улановой. Я не раз теряла эту меру в своем творчестве, и Уланова учила меня, сама того не зная, находить ее. Несмотря на противоположность наших характеров и индивидуальностей, влияние Улановой в искусстве на меня огромно. В диалоге „Бахчисарайского фонтана“, в секунды самого страстного душевного подъема, я никогда не теряла контроля, ибо знала, что передо мной „чистейшей прелести чистейший образец“.

Одна деталь Улановой в сцене „Бахчисарайского фонтана“ навсегда врезалась в мою память. В момент, когда Зарема подбегает к Марии и впервые заносит над ней кинжал, обычно Уланова стремительно отворачивалась, закрывая лицо руками, точно желая спрятаться от неумолимого удара. Я знала этот

внутренний ход ее Марии и на одном из спектаклей, когда кинжал был уже почти занесен вдруг неожиданнее и быстрее, чем могла я предполагать, Уланова — Мария повернулась ко мне, повинуясь какому-то неожиданному внутреннему ритму, и раскрыла руки для смертельного удара. И от того, что в этом была сила правды, от чистых правдивых глаз, от всей скульптурной статики, которая несет в себе настоящее движение, и, главное, от той импульсивной жизни художника, выражение которой рождается внезапно, у меня выпал кинжал из рук сам, ибо передо мной была Мария, которую невозможно было убить в ту секунду.

Правдой поведения в искусстве меня восхитила Уланова, правдой образа Марии она обезоружила Зарему. Когда существуешь рядом с Улановой, можешь быть спокойным, что любая твоя реплика, любое состояние, если оно правдиво, найдет отклик» [37].

Юрий Жданов рассказывает, что Уланова требует от партнера предельной точности и внимания: «Уже как будто бы все выходит, получаются самые трудные поддержки, но Уланова чем-то неудовлетворена, недовольна, продолжает упорно заниматься, повторять, и постепенно ощущаешь настоящую легкость, свободу и тут-то начинаешь понимать смысл и необходимость этого „еще“, „еще“.

Ни с одной другой балериной не достигаешь такой свободы в результате упорной работы, как с Улановой. Какой бы она ни была усталой, она не уйдет из театра, не добившись того, что нужно. Она и партнеров приучает к строжайшей творческой дисциплине. Уланова добивается того, что когда мы в спектакле выходим на сцену, для нас уже нет ни малейшей неясности в самом мельчайшем нюансе или штрихе.

Уланова очень смела в поддержках, она прекрасно владеет всей сложной техникой дуэтного танца. „Рыбки“, „ласточки“ и прочие акробатические трудности она проделывает с удивительной отвагой и свободой.

Она никогда не думает о публике, словно забывая о ее присутствии. Я ни разу не видел у нее „пустых“ глаз, всегда это были глаза Джульетты, Марии, Жизели…

При всей тщательности и точности подготовки Уланова на спектакле все делает свежо, как бы впервые».

Об этом же говорит и балетная актриса Д. Фадеева, игравшая мать Жизели и служанку в «Бахчисарайском фонтане»: «В улановском спектакле все оживает — ситуации, люди, бутафория, искусственные цветы, всему начинаешь верить, такая от нее исходит жизнь и правда. При „математической“ точности рисунка

она в каждом моменте сохраняет непосредственность внутреннего порыва.

Видеть Уланову вблизи, со сцены — огромное наслаждение. У нее нет никакой подчеркнутости ни в жестах, ни в мимике. Ни одного штриха, который был бы убедителен издали, для зрителя, и условен вблизи, для партнера (а это часто бывает у других актеров).

Уланова одинаково правдива и трогательна для зрителей и для партнеров».

Александр Лапаури, частый партнер Улановой, — Парис в «Ромео и Джульетте», Гирей в «Бахчисарайском фонтане», Ганс в «Жизели»: юноша в сцене сна из «Красного цветка» — рассказывал:

«Когда Уланова приходит на репетицию, кажется, что кроме работы, для нее ничего больше не существует. Почти у каждого бывает хорошее и дурное настроение. Я работаю в театре четырнадцать лет и часто видел, как плачут балерины от чрезмерного напряжения или от неудовлетворенности своей работой. Но я никогда не видел в таком состоянии Уланову. Возможно, и у нее бывают неприятности, но вы вряд ли заметите ее плохое настроение в то время, когда она работает. Она никогда не показывает этого. Она всегда умеет сосредоточиться…»[38].

«Все танцовщики — настоящие труженики, такими они и должны быть, — говорил много танцевавший с Улановой Владимир Преображенский, — но работу Галины Сергеевны можно назвать священнодействием».

Замечательная леди Капулетти Е. Ильющенко говорит: «Я люблю смотреть в глаза Улановой на сцене, они дают импульс к творчеству, веру в то, что происходит на сцене.

Уланова любит тщательно проверять все детали, особенно в „Ромео“, где танцевальный текст психологически детализирован, и после улановских индивидуальных репетиций никакие сложности спектакля не страшны. С нею всегда чувствуешь себя уверенно и спокойно — так она собранна и внимательна на сцене».

Создания Улановой невозможно оторвать от целого таких спектаклей, как «Бахчисарайский фонтан», «Утраченные иллюзии», «Ромео и Джульетта» и др.

Т. Вечеслова пишет в своей книге:

«Дарованию Улановой помогли события, время, люди.

Уланова не феномен, не уникум, возникший неведомо как и когда. Ее талант вышел из глубины нашей русской культуры, нашего народа, рожден суровым и прекрасным веком. В галерее образов, созданных Улановой, первый образ — это Мария в

„Бахчисарайском фонтане“. Но разве можно его искусственно обособить и вырвать из живого тела спектакля, сделавшего в свое время переворот в советском балете? Это было бы большой ошибкой. Уланова была не одна. Рядом с ней работали композитор Асафьев и либреттист Волков, режиссер Радлов и балетмейстер Захаров, художник Ходасевич и дирижер Мравинский, талантливые артисты: Иордан, Сергеев, Дудко, А. Лопухов, весь коллектив кордебалета. Это они, все вместе, создали новый, ни на что не похожий в то время спектакль, в центре которого блистал неповторимый талант Улановой»[39].

Эти слова абсолютно правильны, с ними нельзя не согласиться.

И все-таки почему же «Уланова не феномен, не уникум»… Всякий подлинный талант уникален, неповторим, а тем более такой, как талант Улановой.

Гений Шаляпина тоже окреп и развился в процессе и в результате общения с великими композиторами, художниками, актерами, с передовыми людьми своего времени. Одна дружба с М. Горьким чего стоит! И все-таки Шаляпин — феномен, уникум, чудо!

Ермолова была неотъемлемой частью ансамбля Малого театра, куда входили такие актеры, как О. и М. Садовские, Е. Лешковская, Г. Федотова, А. Ленский, А. Южин, и все-таки она чудо, легенда русского театра.

Мы иногда боимся признать исключительность таланта и больше говорим, пишем о том, что на него влияло, что его формировало, чем о нем самом.

Творчество Улановой неотделимо от поисков и процессов, которые происходили в советском балете, сама она всегда с благодарностью вспоминает своих учителей, товарищей по работе, всех интересных людей, с которыми свела ее жизнь. Именно поэтому в этой книге описаны не только роли Улановой, но и спектакли, в которых она создавала свои роли.

Один критик писал о том, как много значит в искусстве Улановой ее школа, а потом восклицал: «Но танцует не школа Улановой, а ее гений!»

Да, очень многое значат и школа, и балетмейстеры, и либреттисты, и художники, и дирижеры, и партнеры, и даже «коллектив кордебалета», все это живет рядом с ней и в ней самой, но… танцует все-таки «ее гений».

Еще в начале своего творческого пути Уланова сетовала на то, что круг ее ролей ограничен партиями только лирического плана. Но постепенно она научилась и в этих партиях находить различие характеров, деталей и красок.

Классическая балерина «чистой воды», Уланова часто искала нужный оттенок характерности в классическом танце, например в «Коньке-Горбунке» и «Раймонде».

«Новым было многое здесь для меня, когда я принялась работать над ролью Царь-девицы. Речь идет о некоторых чертах характерности, о некоторых компонентах народного танца (правда, „поставленного на пуанты“) — верчения, задорные движения рук, танец „подбоченясь“, с платочком в правой руке, „сарафанообразный“ костюм. Эти выразительные средства, несмотря на то, что основой танца оставалась все та же классика, придавали ему до некоторой степени „русский характер“.

Особенности балета „Конек-Горбунок“ потребовали каких-то других, дополнительных элементов танца, соединения классичности и характерности, чтобы придать танцу иную, тогда новую для меня выразительность».

В вариации Раймонды «движениям тоже был придан едва уловимый элемент характерности. Но здесь эта характерность уже не русская, как в „Коньке-Горбунке“, а венгерская, ибо Раймонда — венгерская девушка. Это подчеркивалось и некоторыми особенностями костюма (шапочка, опушка на плечах), хотя он и представлял собой обыкновенную классическую пачку».

Кстати, о костюме. Уланова придает большое значение балетному костюму. «Костюм в балете был и остается, — говорит Уланова, — очень условным. Это неизбежно. Но все-таки и в нем должны быть найдены те элементы исторического, национального „художественного намека“, который, сохраняя красоту и музыкальность линий сценического одеяния, придавал бы ему конкретность времени и места действия».

Уланова всегда ищет в костюме какую-то деталь, особенность покроя и линий, которые передавали бы характер времени, эпохи, среды.

Поэтому ее туники в Джульетте несколько длиннее, чем принято в балете, это нужно для того, чтобы сохранить стиль раннего Возрождения, найти ассоциации с одеждами юных девушек на полотнах Боттичелли, художника, который многое открыл Улановой во время ее работы над образом Джульетты.

Поэтому ей важно обжить, почувствовать своим условный пейзанский наряд балетной «барышни-крестьянки» в «Жизели»; поэтому она долго и упорно добивалась, например, чтобы синий сарафан Катерины в «Каменном цветке» был легким, воздушным, помогающим танцу.

Обычно при первом появлении Улановой мы «верим» ее облику, ее костюму — перед нами сельская девушка в «Жизели»,

знатная княжна в «Бахчисарайском фонтане», уральская крестьянка в «Каменном цветке», парижская актриса в «Утраченных иллюзиях» и т. д. Причем тут дело не только в самом костюме, но главным' образом в манере его носить, в том, как «обыгрывает» его актриса. Но вот Уланова начинает танцевать, и он обнаруживает свойства идеального балетного костюма, легкая, струящаяся, полупрозрачная ткань, послушная каждому движению танцовщицы, летит за ней, стелется по ветру, подчеркивая линии танца, помогая поэтическому впечатлению.

Творчество многих великих балерин связано с реформой театрального, балетного костюма.

Камарго, усложнив мелкую тер-а-терную технику, введя заноски, укоротила юбку. Салле, добиваясь грации танца, сняла фижмы, высокий пудреный парик. Мария Тальони окончательно утвердила в балете легкий, свободный, воздушный костюм.

Виртуозные итальянские балерины надели пышные короткие пачки, позволявшие демонстрировать силу и четкость сложных движений ног.

Но все эти костюмы были чрезвычайно условны.

В одеждах Павловой и Карсавиной, сделанных по эскизам таких выдающихся художников, как А. Бенуа, Л. Бакст, появились черты исторического костюма, но они были чрезвычайно стилизованы в соответствии с эстетическими принципами художников «Мира искусств». Рассматривая замечательные эскизы Бакста, иногда думаешь о том, как могла Карсавина танцевать, например, Жар-птицу в таком сложном костюме, в таком тяжелом, замысловатом головном уборе.

Костюмы Улановой гораздо проще, легче, они лишены изысканной стилизации и вместе с тем передают черты эпохи и характера.

Она танцевала и в пачке, но излюбленный ее костюм — туника. Костюм Марии в третьем акте, платье Джульетты, Корали, Параши, сарафан Катерины — все это, по сути дела, балетная туника. Но ее удлиненный покрой в Джульетте, собранные в буфы рукава Корали, легкие оборки у подола в костюме Параши, широкая русская вышивка, украшающая синий костюм Катерины, — все эти детали создают впечатление то одежд с картин Боттичелли, то элегантных в своей простоте туалетов парижской актрисы, то скромного платьица русской девушки начала XIX века, то сарафана уральской крестьянки. «Предпочтение» туники для Улановой закономерно, ибо этот костюм проще, человечнее, ближе к жизни, чем балетная пачка. Интересно, что она одна из первых ввела тунику и для занятий в классе.

Надо сказать, что костюмы Улановой в некоторых ролях все время менялись, совершенствовались. Так ее туники в «Ромео и Джульетте» сначала были гораздо короче. «Платье у нее простенькое…» — писал критик. «Джульетта… наряжена в бедное, бледно-салатного цвета платьице с редкими, блеклыми узорами по полю».

Впоследствии костюмы Джульетты, не теряя своей легкости и простоты, становятся как бы изысканнее, меняются их длина, покрой и цвет.

На последних спектаклях «Бахчисарайского фонтана» в костюме Улановой — Марии в первом акте появилась новая, чрезвычайно удачная деталь — высокий «средневековый» воротник, вернее, не воротник, а, скорее, его контур, легкий абрис. Это очень шло Улановой и сразу давало ощущение эпохи, подчеркивало гордые повороты головы, помогало передать характер и повадку знатной польской княжны.

Несомненно, что наряду с овладением техникой хореографической Уланова выработала для себя внутреннюю актерскую технику, о которой говорил Станиславский. У нее есть целый ряд приемов, воспитывающих сценическую веру, внимание, помогающих ей сосредоточиться, войти в мир образа.

Вот что говорит об этом сама Уланова:

«Когда я — Джульетта — вхожу в ее комнату, я должна, обязана верить, что эта комната моя: вот мое зеркало, мое любимое кресло, моя постель… Не важно, что зеркало ничего не отражает, что постель — жесткие доски, покрытые тканью, разрисованной „под парчу“. Для меня все это должно быть привычным и дорогим. Обычно, входя перед началом действия в комнату Джульетты, я всегда стараюсь чуть-чуть подвинуть кресло, дотронуться до своего плаща, „посмотреть“ в зеркало, и эти, казалось бы, ничего не значащие движения помогают создать реальное ощущение сценической обстановки, „поверить“ в нее, почувствовать ее для себя необходимой и естественной».

Мне довелось наблюдать Уланову на одной из съемок балета «Ромео и Джульетта». Снималась сцена бега Джульетты к Лоренцо. Уланова бежала без конца, снова и снова — в театре, в спектакле этот знаменитый бег видишь однажды, здесь он был повторен много раз. Она бежала стремительно, самозабвенно, отчаянно… Казалось, этому бегу не будет конца, нет силы, которая могла бы остановить ее.

В перерыве к ней подходил балетмейстер, что-то говорил, советовал, она пробовала маленькие изменения в позе, оправляла складки плаща, протягивала вперед руки, проверяя позу; все это были, так сказать, технологические приготовления к бегу. Но вот

начинала звучать музыка, она отворачивалась, упрямо склоняла голову и запахивала плащ, словно собираясь долго идти навстречу ветру. И тут наступали две-три секунды сосредоточенности, совсем короткой, ровно столько времени, сколько нужно, чтобы глубоко, полной грудью вздохнуть, и после этой секунды собранности она гордо поднимала голову уже не только потому, что такова раз и навсегда найденная поза, а через какой-то внутренний спор, через какой-то мятеж и вызов. Мне кажется, что это и был тот внутренний взлет, как взмах крыла у птицы, который давал ей силы снова и снова бежать, лететь к Лоренцо за спасением.

Вот эти секунды собранности, погружения в мир мыслей и чувств образа и рождают потом те драгоценные секунды поэзии, которые поражают и увлекают зрительный зал.

Уланова всегда стремится оправдать и осмыслить рисунок балетмейстера, каждый танец, каждую ситуацию балета. «Во втором акте Жизель сначала не подходит к Альберту, исчезает, как только он хочет прикоснуться к ней, — рассказывает Уланова. — Я строю эти куски так, что Жизель не хочет приблизиться к Альберту потому, что боится сделать ему больно, ранить его сердце слишком живым напоминанием о прошлом, усилить его муки раскаяния. Жизель видит, что он думает о ней, тоскует, и вот она появляется, словно откликаясь на его зов. Она хочет, чтобы он знал, что она всегда с ним, всегда будет ему сопутствовать, любить его.

А когда Альберту грозит опасность, Жизель спешит к нему на помощь, заслоняет его от виллис. В ней просыпается живая сила самоотверженной женской любви».

Как видите, это тонкий, четкий замысел, именно он рождает ту правду, те психологические нюансы, которые восхищают нас в танце и в игре актрисы.

Я уже говорил о том, что в период творческой зрелости Уланова тяготеет к трагически сложным образам и решениям. Она хотела танцевать Жанну д'Арк в «Орлеанской деве» Пейко и замышляла этот образ в трагическом плане. Ее Жанна должна была любить вражеского рыцаря Лионеля, в страдании и борьбе преодолевать это чувство, подвигом искупать свою трагическую вину. Но в окончательной редакции спектакля образ Жанны д'Арк был очищен от этого «греховного» чувства, его героичность стала прямолинейно безупречной, и… Уланова отказалась от роли. Поблек замысел, исчезла его трагическая глубина, сложность, и актриса потеряла интерес к партии.

Нельзя не пожалеть о некоторых неосуществленных замыслах Улановой — ей хотелось создать в балете образ Снегурочки, она

думала о героине тургеневского «Накануне». Н. Д. Волков считал, что она должна быть замечательной балетной «Дамой с камелиями».

Интересен был замысел балета о судьбе крепостной актрисы, прообразом которой был образ Параши Жемчуговой. Только героиня должна была быть не певицей, а танцовщицей. Предполагалась сцена состязания русской актрисы и приезжей французской знаменитости. После ее блестящей, виртуозной, эффектной вариации Уланова должна была танцевать что-то очень простое, тихое, задумчивое, но согретое теплом сердца. Конечно, в таком сопоставлении победить могла только Уланова. И вообще ей очень подходил этот овеянный светлой и грустной легендой чистый русский женский образ с его тоской тихого угасания, обаянием одухотворенного таланта, с терпеливым безмолвием гордого человеческого достоинства.

Беседуя с Улановой, наблюдая за ее творчеством, постепенно начинаешь находить ответ на вопрос о том, как же возникает одухотворенность танца. Тут дело не только в особом таланте, но и во внутренних усилиях актрисы, в напряженной работе ее ума и сердца, в упорной и неутомимой жажде проникнуть в самое существо образа, постигнуть всю глубину музыки, идеи, положенной в основу балета. Чудо искусства возникает тогда, когда актриса искренне, человечески взволнована своей задачей, когда она постигла смысл того, что предстоит ей делать на сцене.

Сценическая жизнь, или, вернее, сценические жизни большого актера всегда в чем-то неразрывно связаны с его реальной человеческой жизнью. Иногда для самого актера бывает не так просто проследить, какие именно жизненные переживания и впечатления питают и насыщают его сценические создания.

Думая о том, как родилась в «Ромео и Джульетте» та сцена, когда Джульетта, увидев себя в зеркале, вдруг осознает, что она вступила как бы в новую «эпоху» своей жизни и с тревожной надеждой всматривается вдаль, в будущее, Уланова неизменно вспоминает один эпизод, пережитый ею в самой ранней юности.

Это было, когда она еще училась в последних классах школы. Вместе со своими сверстниками она была на даче у одной из соучениц где-то под Павловском. Разговоры, смех, шутки длились всю ночь, а под утро все отправились гулять. Уланова шла по аллее, обсаженной темными соснами, и вдруг вышла на простор, залитый волшебным огнем восхода; это зрелище настолько захватило и потрясло ее, что она вдруг неожиданно для самой себя с криком бросилась бежать куда-то вперед. Она не помнит, сколько это длилось, пока ее не остановили чьи-то голоса, чей-то зов, что-то, что вернуло ее в обыденное течение жизни.

Это был момент какого-то душевного сдвига, внезапно пронзившее чувство совсем нового, непривычно острого и глубокого восприятия природы, солнца, жизни, ясное ощущение, что наступил какой-то новый рубеж, начинается какая-то новая эпоха жизни. Это и был рубеж отрочества и юности. Вот эти секунды, эти ощущения много лет спустя, по сути дела, определили характер и смысл знаменитой сцены в «Ромео и Джульетте».

Какими-то странными путями все пережитое в жизни становится материалом творчества.

Уланова перенесла очень тяжелую болезнь и, по сути дела, была возвращена к жизни одним замечательным врачом. Она испытала по отношению к этому человеку чувство безграничной благоговейной преданности и привязанности, благодарного, абсолютно чистого, «молитвенного» обожания.

Это было незадолго до того, как началась работа над ролью Джульетты, и несомненно, что это чувство особой человеческой «святости», чистоты во многом окрасило дуэты Ромео и Джульетты…

Прославленный бег Джульетты — Улановой… И тут актриса с улыбкой вспоминает такой эпизод: лето, двухэтажный дом на берегу Селигера, мучительный, взволнованный разговор, и вдруг порыв протеста, боли и гнева срывает ее с места, она стремительно, не помня себя, бежит вниз по лестнице, потом к озеру и приходит в себя, только почувствовав холод воды, в которую вошла с разбегу. Нет, она не думала, не хотела утонуть, просто бежала, сама не зная куда и зачем… Наверное, эмоциональное воспоминание о силе этого импульса, этого внутреннего толчка помогало ей десятки раз бежать по авансцене Большого театра, закутавшись в легкий, развевающийся плащ Джульетты.

Уланова как-то сказала, что актеру нужно иметь «свой секрет», «свое заветное», накопленное и утаенное от поверхностных и посторонних глаз. «Нужно иметь внутри заветную „шкатулочку“ и опускать в нее все — впечатления жизни, природы, все. Хранить это, не расплескивать, не разбазаривать. Чем больше у актера накоплено в этой „шкатулочке“, тем скорее он найдет в ней что-то для своих ролей, тем интереснее будет он зрителю, который почувствует, что у него внутри есть свое, никому не ведомое и недоступное богатстве».

Это внутреннее богатство всегда неуловимо ощущалось в Улановой с первого ее появления на сцене. С. Михоэлс говорил, что Уланова напоминала ему Комиссаржевскую: «Вера Федоровна

несла с собой тему огромной неудовлетворенности, тоски, огромное чувство любви к человеческому миру, к человеческой судьбе. И когда Вера Федоровна — Лариса выходила на сцену, не произнося еще ни слова, вы уже чувствовали, что на сцене как бы появился целый новый мир. Для того чтобы пояснить это необычайное воздействие актрисы, приведу пример: как определить, есть ли живые существа на Марсе? Вопрос решается тем, есть ли атмосферная оболочка вокруг Марса, есть ли на нем, чем дышать живому существу. При наличии атмосферной оболочки там возможно появление жизни. Точно так же и здесь Вера Федоровна еще не произнесла ни одного слова, а уже чувствовалось, что появилась планета с атмосферной оболочкой. Вы могли немедленно сказать: здесь, на этой актерской планете, есть жизнь, есть огромный идейный мир, который появился вдруг на сцене».

Так и Уланова — это «планета» со своей «атмосферой».

И у нее был свой мир, своя тема, которая проходила через все ее роли, озаряла их светом ее личности. Она говорила об этом, как всегда, очень просто: «Все мои партии имеют в общем и разное и одно лицо… Я во всех своих ролях провожу какую-то единую линию. Не знаю, насколько она у меня получается в них, но я придерживаюсь какой-то большой глубины человеческих чувств, отношений, самопожертвования — ради большого, глубокого, чистого и честного».

Эта «единая линия» Улановой, ее тема всегда доходила, всегда волновала. Вот как формулировал свои впечатления после «Ромео и Джульетты» С. Образцов: «Я думаю о том, как прекрасно Джульетта — Уланова сумела передать большую, самоотверженную человеческую любовь. Как сумела она убедить весь зрительный зал, что только такая любовь имеет цену, что только так стоит любить, что человек, знающий такую любовь, — богач».

Уланова говорит о своих ролях без всякой экзальтации, избегая громких и пышных слов. Ее замысел всегда прост и ясен. Но в беседе с ней начинаешь понимать, как тщательно обдумана ею каждая, самая мельчайшая деталь танца, сценического поведения, костюма. Все, что она делает на сцене, глубоко осознано. Обязанности, налагаемые искусством, для Улановой священны, и она выполняет их неукоснительно и безупречно.

Улановой в юные и зрелые годы всегда были свойственны строжайшая самодисциплина, редкое умение самым решительным образом отгородиться от суеты, от мелких забот тщеславия, от всего, что мешает труду, утомляет, рассеивает. Она избегает ненужного расходования сил, умеет сохранять их,

сосредоточивать и отдавать главному, то есть своему искусству.

«…Талант балерины Улановой — это страсть к труду, великая преданность труду. Талант Улановой — это одержимость трудом, — писал Завадский. — Я не знаю художника, которому бы более, чем Улановой, пристали слова: „служение искусству“… „Я все взяла трудом“, — так скромно (и так, в сущности, несправедливо по отношению к своему таланту) говорит о себе Уланова.

…Открывается сезон в Большом театре. И вот в начале сезона класс полон балетными актерами. Среди них и наравне с ними занимается Уланова. Минуты, проведенные у станка, складываются в часы, дни, недели… Какой силы воли требует этот постоянный тренаж, эта нескончаемая борьба художника за власть над своим телом! И у каждого ли есть эта сила воли, эта преданность труду?

Проходят месяцы. Миновала зима. И неуклонно редеют ряды танцовщиц и танцовщиков в классе. Вот уже их пять. А потом двое — Асаф Мессерер, педагог, и Галина Уланова… Идет репетиция. Уланова — раскрасневшаяся, мокрая, в стареньком рабочем хитоне — стремится, чтобы была точно отработана каждая танцевальная фраза, каждая деталь.

Не вышло… В чем же дело? Надо понять причину. Еще раз. И снова неудача.

— Нет, сегодня не выйдет, устала. — Галина Сергеевна, остывая. прохаживается по залу. И вот: — Давайте еще раз попробуем. Последний. — И опять что-то не получается. — Довольно, не могу больше. Не выйдет. Трудно даже ходить… Ну, еще раз, последний.

И так до тех пор, пока не получится, пока не выйдет…

Беспощадность Улановой к себе, художническая честность ее — удивительны. Я помню одну из оркестровых репетиций, на которой дирижер, подлаживаясь под балерину, желая облегчить ей выполнение танца, едва заметно замедлил аккомпанемент оркестра.

— Зачем вы замедляете темп? Играйте так, как написано! „Без музыки нет искусства“. И балетное искусство для Улановой — это подчинение себя музыке, это умение выражать через танец музыку.

Труд в классе. Труд на репетиции. Труд на спектакле. Труд везде и всегда.

В день выступления Уланова по-особенному сосредоточенна и отрешена. Вот она сидит и размышляет, мысленно просматривая и переживая события спектакля. Уланова долго выбирает туфельки, проверяет крепость лент, примеряет их. Вот

она по давней балетной традиции обшивает носок туфельки суровыми нитками, чтобы не поскользнуться в танце. Вот отставляет работу и снова погружается в раздумье…

Заканчивался спектакль… Медленно и трудно остывала Уланова. Разгримировывалась, принимала душ, переодевалась. А дома — нет ни кровинки в лице, — усталость, усталость, усталость… Вот только что она казалась невесомой, словно сотканной из воздуха. Только что сияющая, со смущенной улыбкой, по-девичьи стыдливая, благодарила зрителей. (Кто не помнит этих удивительных улановских поклонов!) А дома — ножные компрессы, ноги в навернутой на них ткани, боль, которую причиняет каждый переход с места на место. И глаза — страдальческие, беспомощные. Кажется, жизнь ушла из Улановой. Усталость, усталость, усталость…

Но завтра — завтра снова класс, снова станок, у которого она будет работать — без устали и без пощады. И будет спрашивать статиста: какие вы можете сделать мне замечания? И будет внимательно слушать, непобедимая усталостью и болью» [40].

Балетмейстер Л. Лавровский, постановщик балета «Ромео и Джульетта», рассказывает: «Я не помню ни одного случая, когда бы Уланова пожертвовала ради чего-либо уроком или репетицией. Мне вспоминается, однажды мы встретились в гостях, небольшая группа людей. Было очень весело, настроение у всех было хорошее, мы все шутили, смеялись. Но вот наступила полночь. Уланова встала и стала прощаться: „Спокойной ночи“. Ее бросились удерживать, уговаривали, упрашивали не уходить, посидеть еще. Но ничего не помогло. Уланова ответила: „У меня завтра урок, после урока — репетиция, и я должна быть в форме“.

А ведь очень-очень многие из актеров знают, что у них завтра урок, репетиция, но… сегодня собралась чудесная компания, и я хочу посидеть до утра. А завтра буду спать до полудня. И погиб урок, погибла репетиция. С Улановой так никогда не было и не может быть.

Я не помню случая, чтобы она позволила себе опоздать на репетицию или хотя бы перед ее началом, в последнюю минуту, подшивать ленты у туфель. Если репетиция назначена в один час, Уланова в час стоит совершенно готовая, „разогретая“, собранная, предельно внимательная. И если кто-то приходит вялый, рассеянный, начинает болтать, у Улановой сразу сдвигаются брови, хмурится лицо, взгляд делается строгим и недовольным.

Эта замечательная дисциплина помогла Улановой и всем нам в трудной поездке в Лондон. Там было очень большое количество спектаклей, концертов, выступлений по телевидению, киносъемок. Труппа очень уставала. Но выносливость и воля

Улановой служили для всех примером. Бывали моменты, когда молодые танцовщицы говорили: „Мы больше не можем, с ног валимся“. И тогда им отвечали: „А как же Уланова? Уланова может!“ И действительно, Уланова могла. И молодежь тянулась за ней, воодушевлялась ее примером».

Огромную нагрузку вынесла Уланова и во время последней поездки в Америку. Ей приходилось танцевать очень много, гораздо больше, чем обычно. Бывало так, что утром она танцевала Джульетту, а вечером — «Шопениану» и «Умирающего лебедя».

На вопрос, устала ли она, Уланова отвечает: «Нет. Нужно только привыкнуть к определенному режиму, отдавать все силы только работе, и тогда напряженный ритм труда как бы поддерживает, удваивает твои силы».

Труд Улановой не ограничивается репетициями и уроками.

Работая над ролью Марии в «Бахчисарайском фонтане», Уланова была увлечена не только изучением поэмы, но и всего творчества Пушкина, его эпохи, — всего, в чем живет и с чем связан его бессмертный образ.

Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила.
Дева печально сидит, праздный держа черепок.
Чудо! Не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой;
Дева, над вечной струей, вечно печальна сидит.

«В поисках образа Марии я нередко обращалась к царскосельской статуе, о которой Пушкин написал такие проникновенные строки, — писала Уланова. — Мне казалось, что, может быть, в поэтическом облике девушки, вечно печальной над вечной струей, я смогу найти те черты „Марии нежной“, которые так трудно передать лаконичным языком танца. Стихотворение „Царскосельская статуя“ написано Пушкиным в 1830 году, через восемь лет после „Бахчисарайского фонтана“. Но разве не мог перед мысленным взором поэта возникать именно этот чистый образ, когда создавал он свою бессмертную Марию? Так хотелось мне думать, тем более что все вокруг — изумительная царскосельская природа, искусные творения ваятелей и зодчих прошлого, — все помогало мне ощутить „безумную негу“ сладкозвучных фонтанов Бахчисарая»[41].

Вот эта чуткость и восприимчивость ко всему, что может помочь понять природу пушкинской поэзии, этот бережно накопленный мир ассоциаций, мыслей и знаний послужили основой создания подлинно пушкинского образа, каким является безмолвная Мария Улановой.

Недаром критик Ю. Юзовский писал о ее Марии:

«Есть здесь эта горечь, „светлая грусть“, „пушкинское“. Вспомним обращение Пушкина к кн. М. А. Голицыной:

…Мой стих, унынья звук живой,
Так мило ею повторенный,
Замеченный ее душой.

Замеченный ее душой — это мы можем подтвердить, зрители балета „Бахчисарайский фонтан“».

Конечно, это удивительное ощущение Пушкина, «пушкинского» далось не только в результате изучения, но прежде всего рождено гениальной интуицией актрисы. Об этом совершенно определенно пишет тот же Юзовский: «Здесь были те высоты, взять которые самый усердный труд бессилен, здесь уже озарение, талант, гений. Гармония, лишенная каких-либо алгебраических коэффициентов».

Уланова любит природу, находит в ней неисчерпаемый источник радости и впечатлений. С раннего детства она была «приучена» к природе, к лесу, к реке и полю. Годы ее молодости неразрывно связаны с красотой и простором Селигера, на берегу которого она проводила свои отпускные месяцы.

Недалеко от Москвы, в сосновом бору, на самом берегу Москвы-реки стоит дом, принадлежащий Большому театру. Здесь в свободное время отдыхают певцы, танцоры, музыканты, художники и другие работники этого огромного театра. Здесь, в саду, вы могли часто увидеть скромную, бледную женщину, непринужденно и просто беседующую со своими товарищами, читающую или склонившуюся над работой.

Уланова часто приезжала сюда, чтобы отдохнуть перед спектаклем. Тишина и покой природы всегда помогают актрисе найти то «душевное равновесие», ту собранность, которую она считает необходимой для творчества.

Именно поэтому Уланова перед выступлением уезжала из шумной Москвы, именно поэтому она приходила в театр задолго до начала спектакля, именно поэтому перед своим выходом казалась отрешенной от всего постороннего, от всякой житейской суеты.

Уланова полна пристального внимания к жизни, к природе, к людям, к искусству. Здесь — исток того духовного богатства, которое поражает в ее творчестве. Причем полученные впечатления она как бы переводит на язык пластики.

Я помню, как во время беседы о роли Тао Хоа в «Красном цветке», рассказывая о виденных ею китайских женщинах, об их своеобразной грации, Уланова, не вставая с места, показала, как

они держат голову, и в одном этом наклоне головы сразу возник женский образ — хрупкий, грациозно-застенчивый, чуткий. Это, конечно, особый дар, умение мыслить пластическими образами.

Нечего и говорить о том, с каким вниманием относится Уланова к изучению наиболее интересных явлений танцевального искусства.

Она приветствует каждый смелый поиск балетмейстера, ждет обновления старых и создания новых форм, но в то же время ревниво охраняет мудрые законы классического танца. Она не устает говорить о значении художественных традиций хореографической классики, о необходимости бережного и очень осторожного обращения с ними.

Балерина глубоко чувствует природу своего искусства, считает, что любая тема в балете должна быть решена средствами поэтического обобщения: «Можно и должно изображать нашу действительность на балетной сцене, но для этого надо найти особый угол зрения, нужны неустанные творческие поиски… Я представляю современный балет в жанре сказки о нашей советской жизни», — сказала она как-то в одной беседе.

Уланова понимает, что не бытовое правдоподобие либретто, а только глубина музыки и красота танца способны достойно отразить современность. «Нужны богатейшие средства музыкальности, чтобы зритель мог увидеть в балете живого человека»[42],— писала она.

Уланова достигает выразительности в коротких балетных миниатюрах, но ей гораздо интереснее танцевать в большом балете, где можно найти и передать развитие образа, сложных человеческих чувств. Она мечтает о создании глубокой и содержательной хореографической драмы, а это лучше всего удается в большом балете, имеющем развитую и сложную линию действия.

Интересно, что Уланова почти всегда отмечает в печати появление молодых, талантливых балерин. В свое время она писала о первых успехах М. Плисецкой и Р. Стручковой, о молодых танцовщицах Большого театра Н. Бессмертновой и Н. Сорокиной, о талантливой узбекской балерине Бернаре Кариевой. Подробно анализировала Уланова постановку «Лебединого озера» В. Бурмейстера. Она писала об «Отелло» В. Чабукиани, о «Спящей красавице», «Легенде о любви», «Спартаке» Ю. Григоровича, о «Хореографических миниатюрах» Л. Якобсона, о спектаклях национального балета. С восторгом пишет Уланова о мастерстве индийских танцовщиц, восхищается изысканным пластическим искусством Мэй Лань-фана.

Большое значение в жизни Улановой имело то

обстоятельство, что она очень рано вышла за рамки чисто «кастовых», сугубо балетных интересов. Верно пишет в своей книге Ф. Лопухов: «Веками артисты балета варились в своем соку, оторванные от главных событий жизни. Этому способствовало и физическое переутомление; неизбежное в работе артиста балета, оно вело к „затворничеству“. В итоге — и отсталость мышления и незнание того, что творилось в других сферах искусства. Лишь тот развивал свой талант артиста или балетмейстера, кто преодолевал цеховую замкнутость — приобщался к достижениям других искусств и из них черпал наставления для своего».

В своей творческой автобиографии «Школа балерины» Уланова рассказывает о том, какую огромную роль в ее жизни сыграло общение с выдающимися людьми науки и искусства. Благодарно вспоминает она о своих встречах с С. Прокофьевым, А. Толстым, Ю. Юрьевым, Е. Тиме. Ее волнует своеобычность, талант, культура этих людей.

«Однажды весной Ю. М. Юрьев повел меня смотреть город, который, мне казалось, я знаю как свои пять пальцев. По разговор с Юрьевым, его тихий, живой, увлеченный и увлекающий рассказ мгновенно доказал противное, заставив меня подумать, как относительны представления человека о его собственных знаниях.

Я не представляю себе человека, который знал бы Петербург, Петроград, Ленинград так, как этот великий артист. Мы ходили по улицам, фантастичным и легким в неверном свете белой ночи, и каждое здание словно начинало дышать и жить в рассказах моего спутника. Вот здесь было собрание, решившее поворот истории; тут собирали драгоценные скульптуры; там заседала масонская ложа; в этом саду росли все экзотические цветы мира; а вот дом, где так любил бывать Пушкин…»[43].

Так же взволнованно вспоминает Уланова об А. Толстом: «Он жил на широком дыхании, с широким размахом человека, которому „все можно“. Для меня, через всю жизнь которой красной нитью проходили „самозапреты“ (этого нельзя потому, что могут устать ноги, того нельзя потому, что это может помешать нормальному ходу репетиции, а то — спектаклю), жизненная позиция Толстого была пугающе неожиданна. Шумные, чрезмерно активные и полнокровные люди вообще всегда меня ошеломляли и подавляли; вначале я сторонилась их, а потом, спустя какой-то срок, начинала понимать, что они помогают мне, учат меня по-иному воспринимать мир. Но надо обладать жизненной энергией Толстого, его обаянием, простотой, юмором, умом, чтобы заставить принять его отношение к жизни и людям. Такое полнокровное отношение к бытию подбадривало меня, давало мне новые силы, делало смелее и зорче.

Лучше жизни нет ничего на свете. Чем больше, полнее человек узнает жизнь, тем он счастливей. Так, пожалуй, можно было бы сформулировать внутренний итог от непосредственного общения с Толстым» [44]. С юности Уланова тянулась к книгам, часами могла бродить по залам картинных галерей.

«От моей любви к природе шло мое юношеское увлечение Левитаном. Он наводил меня на мысли о вечной красоте, таящейся в самых обыкновенных деревьях, травах и водоемах», — рассказывает Уланова.

«Далеко не сразу научилась я понимать музыку, еще позже полюбила ее так, как любят самое необходимое и дорогое в жизни. От „Франчески да Римини“ Чайковского, „Шехеразады“ Римского-Корсакова, Шопена в исполнении Горовица, без конца слушая полюбившиеся вещи, все расширяя их круг, глядя, как работают музыканты на репетициях симфонического оркестра, шла я к музыке — всеобъемлющей и прекрасной, как жизнь. И все более сложная, все более глубокая музыка входила в меня, порождая все новые и новые мысли о человеке, о том, какой же он на самом деле, и я видела и понимала, что он разный, порой очень противоречивый, но всегда открытый для добра и красоты. Так узнавала его. Так убеждалась в том, что настоящее искусство учит человека думать и действовать, делает его сильнее и чище».

Большое значение в ее жизни имели впечатления, полученные в драматическом театре.

«Мне никогда не забыть, как театр заставил меня поверить в чудо искусства, как, глядя на сцену МХАТ, я вдруг поймала себя на том, что чувствую себя частью той жизни, которая развертывается передо мной на подмостках, что еще миг — и я заговорю с людьми по ту сторону рампы, начну с ними спорить, буду стараться их в чем-то убедить, буду дружить и ссориться с ними…

Это было двадцать лет назад, на представлении пьесы Булгакова „Дни Турбиных“. И тогда же, в середине тридцатых годов, я впервые поняла, какая огромная сила заложена в театре, как много доброго может он сказать людям и как важно, необходимо важно, чтобы добро это вошло в твою жизнь. „Любовь Яровая“, „Гроза“, „У врат царства“ с Еланской и Качаловым, спектакли с Добронравовым, Ливановым, Андровской были такими значительными событиями в моей жизни, что я до сих пор помню о них ярко и благодарно. Глядя на Еланскую в „Грозе“, я неотступно думала о том, что дозволено и что запретно для человека, в чем смысл понятий „хорошо“ и „плохо“ и как трансформировалась точка зрения на них на протяжении веков и лет. Так я убедилась на опыте собственного восприятия в

огромном этическом значении искусства…» [45].

Уланова внимательно следит за работой молодых артистов балета, бывает на всех выпускных спектаклях и показах хореографической школы, советует и помогает юным танцовщицам и танцовщикам.

Во время войны, находясь в Алма-Ате, Уланова много занималась с местной труппой, помогала хореографической школе. Лишения и трудности тех лет не могли помешать Улановой в ее повседневном труде. Она не только много танцевала сама в театре, на концертах в госпиталях, но вела большую репетиторскую и педагогическую работу.

С коллективом алма-атинского театра она возобновила такие спектакли, как «Бахчисарайский фонтан», «Жизель», «Лебединое озеро». Ее постоянным партнером в этих спектаклях был В. Баканов, танцевавший Вацлава, Альберта, принца Зигфрида. Интересно, что роль Гирея в «Бахчисарайском фонтане» исполнял известный актер и режиссер музыкального театра В. Канделаки, а затем его заменил балетный актер О. Сталинский.

Вот как вспоминает Уланова годы войны: «В городах Перми и Алма-Ате — за тысячи верст от кровопролитных боев — сберегалось и лелеялось наше искусство. Гремели пушки, а музы не молчали: они несли народу радость высокого наслаждения театром. Не проходило дня без подтверждения того, что театр безмерно дорог сражающемуся народу. И я, как и многие другие артисты, часто получала письма с фронта. Писали люди незнакомые, но неизменно дорогие мне потому, что благодаря их усилиям, мужеству, храбрости была сохранена наша страна, было сохранено искусство.

Мне писали и ленинградцы, фронтовики, которые еще до войны видели меня на сцене и помнили балеты, в которых мне довелось выступать. Никогда sine не забыть письма, полученного в Перми, где работал Театр имени Кирова во время эвакуации. Мой корреспондент писал, как в каком-то домике, в деревне, откуда только что выбили фашистов, „я нашел вашу фотографию в роли Одетты из „Лебединого озера“. Фотография в нескольких местах прострелена, но бойцы забрали ее себе, и, пока мы на отдыхе, у дневального появилась дополнительная обязанность: вступая в дежурство, сменять цветы, которые ежедневно ставятся возле этой фотографии. Ваш Алексей Дорогуш“.

Я вспоминаю свои выступления специально для советских воинов, когда театр целиком отдавали в их распоряжение. Как восторженно и благодарно принимали они артистов!

Я вспоминаю сейчас, как в 1944 году в Ленинграде, в Аничковом дворце, на маленькой импровизированной эстраде

выступали мы перед ранеными бойцами. Это очень волновало. Так, как редко бывает даже на залитой огнями сцене в Большом театре…» [46].

Прежде всего личный пример, пример подлинного служения искусству делает Уланову в глазах молодежи высшим авторитетом. Но этого мало. Уланова бескорыстно и самоотверженно работает с молодыми балеринами, готовит с ними новые партии, помогает советом, постоянным и строгим наблюдением.

Уланова никогда никого не поучает, не «читает лекций», не сыплет острыми афоризмами. Неразговорчивая, немногословная, почти бессловесная, она убеждает как-то незаметно, исподволь, не поучением, не нравоучением, а каким-то, если можно так выразиться, «излучением» мудрости, добра, света. Она как будто бы ничего не навязывает, ни на чем не настаивает, не требует, у нее нет властного повелительного тона, на ее занятиях вы не услышите резкого окрика, но тем не менее сила ее убежденности и настойчивости может сравниться только с силой ее беспримерной выдержки и терпения.

Уланова говорит не только о честном, добросовестном исполнении своих обязанностей. Она требует своеобразного романтизма, романтической приверженности к своему делу. «Возвышенное, приподнятое отношение к своим обязанностям в искусстве, к созданию образов, исполнению партий невольно передается зрителям. И они тоже станут чуточку выше обыденности. А это и есть влияние искусства на жизнь».

Она увлеченно помогала Нине Тимофеевой в работе над трудным образом Девушки в балете на музыку Бела Бартока «Ночной город» (постановка Л. Лавровского). Не случайно, что именно в этом балете, как ни в одной другой роли, впервые раскрылось артистическое, драматическое дарование Тимофеевой. Получив эту роль, молодая балерина растерялась — ей, привыкшей танцевать в таких классических балетах, как «Жизель», «Лебединое озеро», «Шопениана», нужно было играть уличную девушку, жалкую и униженную, ради куска хлеба грубо зазывающую мужчин.

Но постепенно Уланова увлекла актрису интересной, чисто актерской задачей — суметь показать мучительную вынужденность ее резких, развязных манер и движений, раскрыть за ними внутреннюю чистоту одинокой, несчастной девушки, затерянной в огромном, полном жестокой суеты городе. Так Уланова передает молодым актрисам свое умение искать в образе скрытую внутреннюю глубину, сложность, многообразие.

Уланова и сейчас много и увлеченно занимается с

Н. Тимофеевой, она высоко ценит исключительное трудолюбие, волю и интеллект этой балерины. Тимофеева близка ей серьезным отношением к искусству, преданностью своему делу. Почти все основные партии балерины созданы в содружестве с Улановой.

Уланова тонко ощущает особенности индивидуальности Тимофеевой. По достоинству оценивая ее редкую, почти безграничную технику, силу, выносливость, она помогает ей тщательно корректировать форму танца, следить за положением рук, наполнять внутренним содержанием каждую минуту пребывания на сцене. Н. Тимофеева относится к Улановой с бесконечной благодарностью, с искренним и глубоким благоговением. Она не устает восхищаться ее редкой душевной деликатностью, творческой чуткостью, умением улавливать все оттенки настроений и мыслей актера.

«Уланова меня заметила, — говорит Тимофеева. — Она оглушила меня счастьем, сказав, что согласна со мной работать. Некому было станцевать в „Дон-Кихоте“, она предложила мне. Она стала отбирать из нашей работы то, что считала верным. В танце миллион вещей отвлекает! Как ногу поставил? Как тело повернул? Как „форс“ держать? Как в пируэте не упасть? Тут она высший авторитет. Она все знает, все чувствует и понимает, как будто танцует сама… Но при этом она требует, чтобы непременно было и состояние, душа образа. Она говорит, если делаешь фуэте, то пойми, для чего это делаешь. Иначе будет пустота.

Уланова говорит: в танце философствуй головой, а не ногами. Надо пластику тела подчинить разуму и движением нести мысль. Труднее этого ничего нет.

Она никогда ничего не навязывает, не поучает, но говорит: „Ищи сама!“ И я ищу. Я могу уходить с репетиций в кровавом поту. Как в тысяче движений передать полноту образа? Драматически сыграть танцем так отчетливо, будто выговорить словом… И я думаю об этом всегда: за рулем машины, за тарелкой супа, когда разговариваю со знакомыми, когда слушаю музыку. Ночью, когда не приму снотворного…

Однажды Святослава Рихтера спросил молодой музыкант: как сыграть эту вещь? И тот ответил: „Сыграйте, как рука у Рафаэля…“

Множество людей поучает в искусстве. Но человек великий говорит: „Сыграйте, как рука у Рафаэля…“

Вот так и Уланова.

Она ведет путем мысли. Но всегда исходя только из твоей собственной индивидуальности.

Она никого не творит по образу и подобию своему. Не лепит

худших или лучших Улановых. Но предоставляет свободу стать Максимовыми, Адырхаевыми, Тимофеевыми… Она бесконечно доверяет нашим исканиям. Она спрашивает с нас по тем законам, которые мы сами себе ставим. И мы верим ей.

Уланова не педагог, не репетитор, не наставник, в обычном смысле слова, но творец творцов».

Уланова стремится пробудить самостоятельную мысль актрисы. «Я не могу назвать Уланову педагогом или репетитором. Встречи с ней — это большая умственная работа, когда тебе ничего не навязывают, а только предлагают и советуют и ты должна искать, открывать и отбирать нужное».

Рассказывая о работе над партией Асели, Тимофеева говорит: «Вряд ли я справилась бы со своей трудной задачей, если бы со мной не работала Галина Сергеевна. Каждое ее замечание, каждый „пластический намек“, ее танцевальная интуиция, умение угадать то, что не только получается, а должно получиться из задания балетмейстера и усилий исполнителя, поразительны».

«И еще вот что, заметьте: нельзя сказать про Уланову, что она для нас сделала то-то и то-то. В прошедшем времени. Потому что конечности этого процесса нет.

Она приходит на репетицию — и стены и самый воздух — все становится другим… Немногословная, почти бессловесная, она излучает доброносный боттичеллиев свет. И еще что-то загадочное, почти неподдающееся расшифровке… Она сообщает нам другое зрение на мир и на себя. Как? Невозможно даже понять! Она, например, меня учила, что основное в жизни — не терять трезвости в трудные моменты. Не осуждать сгоряча людей, но суметь их понять и относиться к ним с мудростью, не озлобляясь. Она такие вещи не говорит, она так живет! Она сообщает нам другое зрение на мир и на себя».

Вот описание одной из репетиций Улановой.

«Нина Тимофеева надевала пачку „Жизели“ и шла на середину белого пола, чтобы повторить все тот же восторг существования, любовью подаренный и ею же отнятый вместе с жизнью.

— Корпус повыше, на себя, держи, держи! И прыжок делай на повороте, тогда он легче выглядит, — говорила Уланова. Она стояла спиной к зеркалу, прямоплечая, в голубеньком английском костюмчике, не сводя сосредоточенного взгляда с танцующей. — Руки после прыжка должны пройти медленнее, незаметнее.

Или она замечала:

— Ты очень глубоко приседаешь. А надо легко, легче: присела — и одно из другого пошло… Когда ты стоишь спиной,

почти уже приставляешь ногу (показывает), то руку держи впереди себя, а не сбоку.

И снова хорошо показывала ошибку, едва-едва шаржируя ее, но не нарушая скромности…

Уже совершенство, уже, кажется, лучше нельзя, невозможно, немыслимо.

— Нет-нет, руки „через верх“! Арабеск, руки „через низ“… Положи их мягче, плавнее…

Катя Максимова… прокрутила тридцать два фуэте, от которых тапочки сразу сгорели вдрызг. Побежала к скамейке и, встав на нее по-детски коленками, дышала большими судорожными глотками, а вся спина залита была потом. Уланова сидела на той же скамейке, очень спокойная, спокойно-глазая, постукивая туфелькой по полу. Потом встала, прошлась в глубь зала, как в глубь леса. И было в этом отдалении милосердие не смотреть, когда близкому тяжко.

Но, возвратись, она сказала аккомпаниатору:

— Надежда Степановна, будьте любезны, еще раз это место третьего действия: та-та-там — пай-йям!

И обратилась к Кате:

— Фуэте было хорошее, а дальше хуже, мажешь… Пируэт не так резко, растяни… (очень тихо) еще раз…»

Уланова репетировала с Тимофеевой «Дон-Кихот», «Лебединое озеро», помогла ей создать свою концепцию роли Жизели, вылепить замечательный образ Мехменэ-Бану в «Легенде о любви». Она участвовала в репетиционном процессе создания балета «Асель», где Тимофеева исполняет главную партию. Молодой постановщик этого балета О. Виноградов говорит об удивительной чуткости Улановой к балетмейстерскому поиску: «Уланова чувствует и понимает все особенности предложенного рисунка, как бы необычен и труден он ни был. Часто она лучше, чем я сам, умеет объяснить и показать исполнителям изобретенную мною поддержку или позу, найти технологический путь к ее наиболее точному и правильному исполнению. Иногда актеры становятся в тупик, рисунок кажется им слишком трудным, невыполнимым, а Уланова спокойно и точно умеет во всем разобраться и доказать, что „это возможно, только нужно сделать так-то и так-то“.

Наблюдая за ее творчеством педагога-репетитора, понимаешь всю тонкость ее хореографической эрудиции, ее способность к постижению самых различных танцевальных стилей, приемов, самых неожиданных и смелых проб в области поисков современных танцевальных форм. Она лишена малейшей косности, ревнивой приверженности к привычному, знакомому, к

тому, что когда-то приходилось делать ей самой. Свежесть и глубина ее художественного, хореографического мышления не может не восхищать».

Уланова охотно отзывается на каждую искреннюю просьбу о творческой помощи. Но ее суровая, бескомпромиссная требовательность не терпит лени, легкомыслия, поверхностного отношения к искусству.

«Нужно, чтобы балерина отдала всю свою жизнь, все помыслы и силы танцу, — говорит она. — Нужно, чтобы она полностью отдавалась своей работе. Нужно, чтобы она знала, что ей придется встретить на пути много трудностей и пойти на многие жертвы…».

Как-то я спросил одного актера, что является основой в ее занятиях с молодежью? Он ответил: «Прежде всего Уланова добивается от нас чистоты формы и внутренней осмысленности всего, что мы делаем; и то и другое она считает одинаково необходимым».

Уланова чрезвычайно придирчиво добивается от молодых танцовщиков и танцовщиц правильности классической формы, не допускает «вольностей», небрежностей, неточностей. Она стремится привить молодежи безупречный хореографический вкус, требует академической строгости танца. Она так и говорит: в чистоте и строгости танцевальной формы сказывается художественный вкус балетного актера.

К своим занятиям с молодыми актерами Уланова относится так же ответственно, как ко всему, что она делает в искусстве, в театре.

Готовя молодую балерину Екатерину Максимову к выступлению в роли Жизели, Уланова отдавала ей все свое внимание, открывала «секреты» исполнения каждого па, учила постигать смысл и красоту каждого движения.

Работа шла обстоятельно, неторопливо, внешне спокойно. Уланова не торопила результат, она «погрузила» молодую актрису в самый процесс творчества, сосредоточила ее на постижении всех тонкостей, нюансов, особенностей партии и танцевального искусства вообще. Это был кропотливейший процесс профессиональных очищений, уточнений, исправлений, скрупулезнейшая тщательнейшая работа над отделкой каждого штриха танцевального рисунка. В этой работе прежде всего тренировались извечные качества, определяющие серьезность каждого настоящего артиста, — внимание и сосредоточенность.

Уланова очень терпелива в работе, но ее терпение не означает снисхождения — от нее не ускользают малейшая неточность, фальшь, небрежность. Огромное творческое внимание

педагога естественно мобилизует внимание ученицы, а это и есть всегдашний исток художественного роста, условие формирования подлинного мастера. Я уверен, что степень сосредоточенности во многом определяет степень и высоту таланта, значительности творческой личности. Расчет на эффект часто подводит, а стремление к уточнению и углублению так или иначе, рано или поздно, всегда дает свои плоды.

Для Улановой в искусстве нет мелочей, для нее одинаково важны каждый танцевальный штрих и мазок грима, каждая деталь пластики, поведения, костюма. Она была с Максимовой не только в репетиционном зале, в балетном классе, на сцене, но и в костюмерной, в гримерной. Во время спектакля она не ушла в зал, а стояла в кулисе и подбадривала «новоиспеченную» Жизель перед каждым выходом. Такое отношение лучше всяких лекций и нотаций воспитывает в молодом артисте чувство ответственности перед профессией, перед искусством, сознание своего художественного долга.

Уланова заставляла Максимову прежде всего в совершенстве изучать танцевальную сторону партии. Ведь правильное прочтение и передача танцевального текста — основа любой интерпретации. Если эта основа ненадежна, рано говорить о самых высоких замыслах и намерениях. Уланова ненавидит дилетантизм в искусстве, а ведь его сущность заключается не только и не столько в отсутствии глубоких художественных намерений, сколько в слабости технического фундамента. Уланова бесконечно шлифовала танец Максимовой, добивалась точности, легкости и законченности, понимая, что сценический образ в балете — это танец.

Его, прежде всего, и нужно неустанно и неутомимо совершенствовать на каждом занятии, на каждой репетиции. Все остальное должно прийти от интеллекта и интуиции самой балерины.

Ведя Максимову к постижению внутренней сути образа, той или иной сцены, Уланова никогда не прибегала к прямому показу. Она заставляла молодую актрису искать свой внутренний ход от какой-то ассоциации, жизненного примера, незаметно наводила ее на те или иные мысли, будила ее воображение, осторожно и постепенно вела к живому ощущению духовной жизни роли.

Приступая к работе, Уланова посоветовала Максимовой перечитать «Асю» и «Вешние воды» Тургенева, считая, что поэзия этого писателя поможет балерине найти нужные ощущения и ассоциации.

Интересен этот совет обратиться именно к Тургеневу;

естественно, что лучшая «русская Жизель» ассоциирует эту роль с образами замечательного русского писателя.

Вот как рассказывает сама Екатерина Максимова о занятиях с Улановой:

«Я очень волновалась, когда узнала, что роль Жизели со мной будет готовить Уланова. Недавняя ученица, я видела Галину Сергеевну на сцене, она приходила к нам в классы, на выпускные экзамены, мы читали ее статьи, книги о ней, восхищались ее талантом. Ученицам везло — мы даже танцевали с ней в одних спектаклях, например в „Золушке“: она — Золушку, а мы — птичек… И все же я очень волновалась перед встречей с Галиной Сергеевной.

Но вот пришла Уланова и просто, с хорошей улыбкой сказала:

— Начнем работать!..

Многое не сразу получалось. Галина Сергеевна тепло, внимательно, спокойно объясняла мои ошибки и промахи. Если я сделаю что-либо не так, она подскажет, посоветует, предложит подумать над образом.

Галина Сергеевна часто напоминает о том, что балерина должна научиться выражать мысль движением так убедительно, чтобы танец заменял слово, стал таким же ясным и выразительным, как речь. На вопрос, как достичь этого, она с улыбкой отвечает, что такого рецепта нет, как нет его для создания истинно поэтических творений. Поэтому нужно всегда искать, нужна работа! Работа, работа, работа!»

Уланова занимается с Максимовой уже несколько лет, и последние партии молодой балерины — Аврора, Китри, Маша в новой постановке «Щелкунчика» — свидетельствуют о серьезном росте ее мастерства. В танце Максимовой появилась настоящая пластическая собранность, мягче и глубже стало плие, выработалась правильная манера в движениях рук. Исчезло ощущение некоторой вяловатости; за счет пластической собранности, подтянутости в танце появилось ощущение эмоциональной насыщенности, «балеринского» темперамента.

М. Плисецкая встретилась с Улановой в работе над новой редакцией «Лебединого озера». «Я очень жалею, что эта встреча произошла только сейчас. Уланова не только показывает безупречно правильную форму танца, она удивительно точно подсказывает технологический ход, прием, чтобы „все вышло“. Она, как замечательный врач, угадывает состояние твоего творческого „организма“, „прописывает“ нужное „лекарство“ в нужной, точной „дозировке“. Она покоряет своим отношением к делу, это воплощение кристальной честности, художественной

совести в искусстве», — говорит Плисецкая.

Уланова занималась также с С. Адырхаевой, Н. Чистовой. Н. Бессмертнова свои первые шаги на сцене Большого театра тоже делала под наблюдением Улановой, работавшей с ней над партией в «Шопениане». Ни в ком из своих учениц Уланова не стремится повторить себя. Она Помогает им найти и обнаружить присущую им самобытность. Она не только бесконечно терпелива, но и терпима, полна уважения к проявлению другой индивидуальности. Уланова хочет отдать молодежи то, что сама познала за свою жизнь в искусстве.

Ей пишут из самых отдаленных уголков земного шара, на всех языках мира, обращаются за советом, помощью, просят рассказать об ее искусстве, работе.

Стремясь ответить на все эти вопросы, Уланова написала немало статей, раскрывающих ее творческую лабораторию, рассказывающих о труде балерины. Уже несколько лет подряд Уланова является председателем жюри Международного конкурса балета, ежегодно происходящего в г. Варна (Болгария), она была председателем жюри Первого международного конкурса артистов балета в Москве в июне 1969 года.

Уланова — застенчивый, сдержанный, но очень собранный и энергичный человек. В жизни ей не свойственна та трогательная мягкая лиричность, которая характеризует ее сценические создания. Она решительна, деловита, может быть очень твердой. Ее сценический и жизненный «характеры» как будто не совпадают. Может быть, в искусстве раскрывается самая глубокая, потаенная часть ее существа, так же как в замкнутой, всегда сдержанной Ермоловой сцена обнаруживала могучий героический темперамент, а у немолодой, усталой, измученной жизнью Комиссаржевской раскрывала весеннюю порывистость юности.

Было очень интересно наблюдать, как вела себя Уланова во время бесконечных вызовов.

«Перед занавесом она — олицетворение скромности», — писали о ней в Мюнхене.

И действительно, выходя на вызовы, Уланова принимает овации почти смущенно. Она словно не сразу «выключается» из того мира и состояния, в котором только что жила на сцене.

После первого акта «Жизели» она мгновение стоит перед восторженной публикой почти безучастная; застенчивым, чуть неловким движением машинально поправляет прядь растрепавшихся во время трагической сцены волос и только спустя какое-то время на ее бледном усталом лице появляется слабая улыбка. В ее поклонах нет никакой искусственной оживленности, кокетства. Выходя на вызовы, она не скрывает

легкой усталости, смешанной с чувством какого-то успокоения, удовольствия, ее улыбка лишена натянутости и заискивания. Иногда, когда овации кажутся ей уж слишком долгими, а цветы сыплются густым дождем, она недоуменно и шутливо пожимает плечами, лукаво «увертывается» от летящих букетов, у нее появляется едва заметная, добрая насмешливость по отношению к этой восторженности.

Надо сказать, что ее вызывали без конца в антрактах и после спектакля не только для того, чтобы выразить свою благодарность и восхищение, но и просто для того, чтобы еще и еще раз увидеть, как она выходит, кланяется, поворачивает голову, оглядывается на партнера, ловит сыплющиеся цветы.

Об этом писал С. Михоэлс в своей статье об Улановой. «Уланова — это болезнь моей души. Не могу о ней говорить спокойно. Дело не в том, что она неповторима. Конечно, она неповторима. Но я бы сказал, что она — божественна.

Я не случайно говорю, что она божественна. После „Ромео и Джульетты“ в зале осталась даже так называемая „галошная“ часть публики, — осталась та публика, которая обычно, не дожидаясь конца, бежит к вешалке. Есть предел аплодисментам и вызовам, можно вызвать десять-двенадцать раз. Но нет, ее вызывали без конца. В чем дело? Оттого ли, что хотелось высказать ей свою благодарность? Нет, хотелось лишний раз посмотреть на Уланову. Вот впечатление, которое она произвела».

Об Улановой написано много книг и статей. Многие художники создают ее портреты, скульпторы бесконечно лепят ее фигуру. Янсон-Манизер создала целую серию скульптурных изображений Улановой. Ее лепили Коненков, Мухина, рисовали Сарьян, Пименов, Соколов, Акимов, Орешников, Верейский, Б. Шаляпин.

Но разве слово, краски и мрамор могут до конца запечатлеть неповторимое мгновение вдохновенного танца, уловить его живой трепет. Правда, существуют фильмы с участием Улановой, но в них ее танец невольно подчинен законам киноискусства, несколько изменен по сравнению с тем, каким он предстает в спектакле, на сцене театра.

Недаром знаменитый французский киноактер Жерар Филип, увидев ее в Большом театре в балете «Золушка», воскликнул: «Увы! Кинофильмам никогда не передать все ее обаяние и нежность, которые уловил наш глаз».

Выступления Улановой по многу раз посещали не только ее искренние почитатели — зрители, не только критики, изучавшие ее творчество, но и кинооператоры, стремившиеся уловить, остановить «прекрасные мгновенья» ее вдохновения. Чаще всего

им было неудобно и трудно — снимать приходилось из боковой ложи, они всем мешали, на сцене порой не хватало света, ничего нельзя было прервать, остановить, повторить…

Но они думали не об оригинальном ракурсе или эффектном кадре, а только о том, чтобы сохранить хотя бы отдельные секунды танца Улановой.

Существует документальный фильм, в который вошли эти материалы. Единственной, но зато необычайно упорной противницей создания этого фильма была Уланова. Она долго и упрямо доказывала, что ничего не выйдет, что эти кадры неинтересны, никому не нужны, несовершенны с кинематографической точки зрения, что их надо спрятать и никому не показывать, что невозможно добиться синхронного соединения неозвученной ленты с музыкой и т. п.

В конце концов фильм все-таки был создан, но и он только эхо, слабый отзвук того, что называется искусством Улановой.

Как воспринимает Уланова выпавшую на ее долю славу?

Мне кажется, только как нечто налагающее огромную ответственность. Чем больше и громче становилась ее слава, тем напряженнее и труднее делалась ее жизнь в искусстве, тем сильнее росло в ней чувство ответственности, ощущение обязанности сделать все как можно лучше, до предела отточить свое умение, мастерство. Все знаки почета и славы очень мало занимают ее, а порой даже кажутся мешающими, отвлекающими от главного, то есть все от той же работы.

Кадры кинохроники запечатлели Уланову на аэродромах во время ее «прилетов» после триумфальных гастролей, в моменты торжественного вручения ей почетных дипломов и наград. Нельзя без улыбки смотреть эти кадры — такой растерянной, неловкой и застенчивой выглядит на них Уланова. Ее засыпают цветами, поздравляют, говорят речи, а она в ответ на все это как-то недоуменно пожимает плечами, растерянно улыбается и, очевидно, с великим трудом «выдавливает» из себя полагающиеся во время подобных торжеств слова.

Уланова рано, очень рано стала известной актрисой. Но это никак не сказывалось на ее облике и манере поведения. Вот как описывают юную балерину ее первые критики и интервьюеры: «В строгом костюме и спортивных на низких каблуках туфлях школьницы она похожа на серьезную девушку, которая не уделяет много времени своей внешности. Кажется, ничего нельзя прибавить к этой простоте».

И теперь в ее облике нет ничего от прославленной знаменитости. Предельно скромный, строгий костюм, бледное лицо, гладко причесанные назад, разделенные пробором волосы.

Но что сразу выделяет Уланову, приковывает к ней внимание, — это удивительная пластичность. Причем опять-таки в ее грации нет ничего искусственного, нарочитого. Уланова обладает редкой природной пластичностью, врожденной, а не только приобретенной в балетных классах грацией. Каждое ее движение абсолютно свободно, непринужденно, естественно. «Нагибаясь за чем-нибудь, оборачиваясь на неожиданный зов, поднимая руку, чтобы достать понадобившийся предмет, она невольно принимает совершенные по пластическому рисунку позы. Свободная простота движений — свойство ее натуры. Уланова всего лишь проходит по репетиционному залу, поливает из лейки пол, а за каждым ее движением невольно следят десятки внимательных глаз»[47].

Первое, затем все более крепнущее впечатление от Улановой — абсолютная простота, ничего «актерского», полная свобода от всякой позы и аффектации. Даже когда разговор касается того, что волнует ее, ей не изменяет сдержанность.

Негромкий голос, спокойные движения, внимательные глаза, пристальный, иногда чуть насмешливый взгляд, редкая, но тем более радующая своей искренностью улыбка — все это оставляет впечатление сосредоточенности, простоты, прямоты. Она не подчеркивает своей приветливости, но в ней нет и тени высокомерия.

Присущий ей юмор начисто избавляет ее от экзальтации и восторженности. С юмором говорит она в «Школе балерины» даже о своей прославленной лиричности. «Как ни юмористически это звучит теперь, но, ей-богу, может быть, славой балерины лирического склада я отчасти обязана своей тогдашней прозаической болезни, я слишком быстро уставала, мне всегда хотелось двигаться возможно менее порывисто и резко, я редко улыбалась, мало бегала и прыгала. Кроме того, от природы я была очень застенчива. Вот так, быть может, и выработалась мягкость движений и линий, которые мне не раз ставили в заслугу и начало которых (как знать?) было вовсе не во мне, а в том, что привело меня в Ессентуки» [48].

Этот полушутливый рассказ очень характерен для Улановой.

Уланова может показаться слишком замкнутой, даже непроницаемой. Так много вкладывает она в свое творчество, так велик ее повседневный труд, что бывает необходимым иногда отгородиться от ненужных впечатлений, встреч, избежать лишних бесед и утомительной суеты. Не боясь показаться суровой, она решительно избегает всего показного, внешнего в общении с людьми.

Многие репортеры, говорившие с Улановой, часто пишут, что

во время беседы она деловито зашивала розовую балетную туфельку. Она невольно подчеркивает деловой, строгий характер разговора, обычно предельно краткого, лишенного каких бы то ни было «лирических излияний».

Никто никогда не видел ее особенно оживленной или бурно рассерженной. Кажется, что ничто не может вывести ее из себя. Загадочная непроницаемость ее внутреннего состояния, этот непоколебимый покой, естественное величие редкого самообладания принимаются некоторыми за равнодушие и сухость. Но это совсем не так. Это следствие ее высокой нравственной дисциплины, силы ее натуры. Она способна к огромной самоотдаче, к полному забвению себя. Бывали случаи, когда она так скрупулезно опекала своих молодых учениц, так следила за каждой мелочью их костюма, грима, что в эти минуты казалась не прославленной актрисой, великой наставницей, а сестрой, подругой, едва ли не заботливой «камеристкой». Она сама поможет приколоть цветок, причесать волосы, подшить пачку, опускается на пол, чтобы завязать ленты туфель своей подопечной, проверить их крепость. Невозможно равнодушно смотреть на нее в эти минуты, видеть, как волнуется она, стоя за кулисами или сидя в ложе, как забывает она себя, свою славу, свое величие, то, что она — Уланова.

Но способность к огромной самоотдаче, самоотвержению, растворению в другом человеке живет в ней вместе со способностью решительного и бесповоротного отвержения. Если она теряет доверие и уважение к человеку, он перестает для нее существовать, ее неприятие бывает абсолютным и безоговорочным. В таких случаях ее замкнутость и холодность становятся непреодолимыми.

Думаю, что вряд ли ошибусь, если скажу, что никто никогда не видел ее плачущей или жалующейся. Свои беды она умеет переносить стоически. Железная воля ведет ее к преодолению очень серьезных трудностей и препятствий. Вот что рассказывает Завадский о сложном периоде ее творческой жизни.

«Однажды весной к Галине Сергеевне приехал один из балетмейстеров Большого театра. Он радостно сообщил, что с осени начинает ставить новый балет Прокофьева… (Речь шла о балете „Золушка“. — *Б. Л.-А.)*

И все лето Уланова жила мечтой о новой роли, готовилась к встрече с музыкой Прокофьева…

И вот пришла осень.

Снова приехал к Улановой все тот же балетмейстер, но на этот раз был смущен. Он сообщил Галине Сергеевне, что „по производственным соображениям“ руководство театра решило

новую партию поручить другой балерине… Конечно, Галина Сергеевна может работать второй исполнительницей.

Уланова внешне спокойно приняла это известие. Она никогда не показывает, что происходит у нее в душе. И начала работать со своим партнером Вл. Преображенским в самое неудобное для нее, как и для всякой балерины, время — между тремя и семью часами (тогда, когда репетиционный зал свободен от занятий). Она заглядывает на репетиции нового балета, стремится понять замысел постановщика. Но она не со всем согласна, сама придумывает героине костюм, прическу, повадки. И — продолжает работу…

Приходит время репетиций на сцене. Улановой предлагают одну оркестровую репетицию… И тут выясняется, насколько интересно и свежо задуман Улановой образ, как тонко раскрывает она в танце музыку Прокофьева. И многое из того, что было ею найдено, навсегда вошло в спектакль»[49].

16 мая 1928 года Уланова на сцене Кировского театра танцевала свой выпускной спектакль — «Шопениану» М. Фокина. Все присутствовавшие в зале знали, что этот спектакль — начало артистического пути юной балерины.

29 декабря 1960 года Уланова тоже танцевала «Шопениану», и никто не знал (об этом не было объявлено), что это ее последний спектакль на сцене Большого театра. Между этими двумя «Шопенианами» — целая эпоха в истории хореографии, ее золотая страница, прекрасная жизнь в искусстве, жизнь в танце.

Трудно писать об искусстве Улановой сдержанно, и сколько бы восторженных слов я ни вычеркивал из этой книги, чувствую, что в ней остались эпитеты, которые могут заставить ее недовольно поморщиться, показаться ей слишком патетичными.

Я говорю обо всем этом не для того, чтобы удовлетворить чье-то любопытство к личности Улановой, а для того, чтобы еще раз на ее примере подтвердить известную истину о том, что великое искусство всегда рождается на почве человечности, благородства, что только тот может стать большим Артистом, кто воспитал в себе черты настоящего Человека.

Уланову часто называют «гением танца». Гений танца… Я не берусь объяснить, что это такое, хотя думаю, что в этом понятии гармонично слились природный дар и самоотверженный труд, пластическая красота и тонкий ум актрисы, целеустремленность художника и благородство человеческой личности.

ОСНОВНЫЕ РОЛИ Г. С. УЛАНОВОЙ

Государственный академический театр оперы и балета имени С. М. Кирова

1928

Вальс и мазурка. «Шопениана». Постановка М. М. Фокина. Ленинградское государственное хореографическое училище. Выпускной спектакль. 16 мая.

Па-де-де. «Щелкунчик» П. И. Чайковского. Постановка Л. И. Иванова. Выпускной спектакль. 16 мая.

Принцесса Флорина. «Спящая красавица» П. И. Чайковского. Постановка М. И. Петипа. 21 октября.

Pas de sclave. «Корсар» Л. Минкуса. Постановка М. И. Петипа. 28 октября.

1929

Одетта и Одиллия. «Лебединое озеро» П. И. Чайковского. Постановка М. И. Петипа и Л. И. Иванова. 6 января.

Золотой вальс. «Щелкунчик» П. И. Чайковского. Постановка Ф. В. Лопухова. 27 октября.

Принцесса Аврора. «Спящая красавица» П. И. Чайковского. Постановка М. И. Петипа. 1 декабря.

1930

Комсомолка. «Золотой век» Д. Д. Шостаковича. Постановка В. И. Вайнонена и Л. В. Якобсона. 26 октября.

1931

Раймонда. «Раймонда» А. К. Глазунова. Постановка М. И. Петипа. 20 февраля.

Па-де-труа. «Корсар» Л. Минкуса. Постановка М. И. Петипа. 15 мая.

Сольвейг. «Ледяная дева» Э. Грига. Постановка Ф. В. Лопухова. 25 мая.

Вальс и мазурка. «Шопениана». Постановка М. М. Фокина. 23 ноября.

1932

Жизель. «Жизель» А. Адана. Постановка М. И. Петипа. 13 марта.

Актриса. «Пламя Парижа» Б. В. Асафьева. Постановка В. И. Вайнонена. 7 ноября.

Царь-девица. «Конек-Горбунок» Ц. Пуни. Постановка А. А. Горского. 20 ноября.

1933

Лебедь. «Лебединое озеро» П. И. Чайковского. Постановка А. Я. Вагановой. 13 апреля.

Одиллия. «Лебединое озеро» П. И. Чайковского. Постановка А. Я. Вагановой. 28 апреля.

1934

Маша. «Щелкунчик» П. И. Чайковского. Постановка В. И. Вайнонена. 18 февраля.

Мария. «Бахчисарайский фонтан» Б. В. Асафьева. Постановка Р. В. Захарова. 22 сентября.

1935

Диана. «Эсмеральда» Ц. Пуни. Постановка А. Я. Вагановой. 23 апреля.

1936

Корали. «Утраченные иллюзии» Б. В. Асафьева. Постановка Р. В. Захарова. 3 января.

1938

Раймонда. «Раймонда» А. К. Глазунова. Постановка В. И. Вайнонена. 22 марта.

1940

Джульетта. «Ромео и Джульетта» С. С. Прокофьева. Постановка Л. М. Лавровского. 11 января.

1941

Никия. «Баядерка» Л. Минкуса. Постановка М. И. Петипа. 12 мая.

Гран па. «Пахита» Л. Минкуса. Постановка М. И. Петипа. 23 июня.

Государственный академический Большой театр

1944

Мария. «Бахчисарайский фонтан» Б. В. Асафьева. Постановка Р. В. Захарова. 23 января.

Жизель. «Жизель» А. Адана. Постановка М. И. Петипа. Редакция Л. М. Лавровского. 30 августа.

1945

Золушка. «Золушка» С. С. Прокофьева. Постановка Р. В. Захарова. 24 ноября.

1946

Вальс и прелюд. «Шопениана». Постановка М. М. Фокина. 11 января.

Джульетта. «Ромео и Джульетта» С. С. Прокофьева. Постановка Л. М. Лавровского. 28 декабря.

1948

Одетта и Одиллия. «Лебединое озеро» П. И. Чайковского. Постановка М. И. Петипа и Л. И. Иванова. 15 декабря.

1949

Параша. «Медный всадник» Р. М. Глиэра. Постановка

Р. В. Захарова. 9 сентября.

Тао Хоа. «Красный цветок» Р. М. Глиэра. Постановка Л. М. Лавровского. 30 декабря.

1954

Катерина. «Сказ о каменном цветке» С. С. Прокофьева. Постановка Л. М. Лавровского. 12 февраля.

Концертные номера

«Сувенир» Ф. Дрдля. Постановка Ф. В. Лопухова.

«Седьмой вальс» Ф. Шопена. Постановка М. М. Фокина.

«Ноктюрн» Р. Шумана. Постановка В. М. Чабукиани.

«Умирающий лебедь» К. Сен-Санса. Постановка М. М. Фокина.

«Па-де-де» из балета «Корсар» Л. Минкуса. Постановка М. И. Петипа.

«Элегия» С. В. Рахманинова. Постановка К. Я. Голейзовского.

«Либестраум» Ф. Листа. Постановка А. Д. Шуйского.

«Вальс» А. Г. Рубинштейна. Постановка Р. В. Захарова.

«Мотылек» на музыку «Забытого вальса» Ф. Листа. Постановка Р. В. Захарова.

«Слепая» М. Понса — Я. Хейфеца. Постановка Л. В. Якобсона.

«Русская» из балета «Конек-Горбунок». Постановка А. А. Горского.

«Танец со змеей» из балета «Баядерка» Л. Минкуса. Постановка М. И. Петипа.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Галина Уланова. Портрет работы художника В. М. Орешникова

Г.С. Уланова

В детстве

и в юности

Комсомолка. «Золотой век» Д. Шостаковича

Маша. «Щелкунчик» П. И. Чайковского. Принц — К. М. Сергеев

Одетта. «Лебединое озеро» П. И. Чайковского.

Одетта. «Лебединое озеро» П. И. Чайковского.

Одетта. «Лебединое озеро» П. И. Чайковского. Принц — К. М. Сергеев

Одиллия. «Лебединое озеро» П. И. Чайковского

Аврора. «Спящая красавица» П. И. Чайковского.

Аврора. «Спящая красавица» П. И. Чайковского. Принц Дезире — М. М. Габович

«Шопениана»

Жизель. «Жизель» А. Адана

Жизель. «Жизель» А. Адана

Жизель. «Жизель» А. Адана

Жизель. «Жизель» А. Адана

Жизель. «Жизель» А. Адана

Жизель. «Жизель» А. Адана

Жизель. «Жизель» А. Адана

Жизель. «Жизель» А. Адана

Корали. «Утраченные иллюзии» Б. В. Асафьева.

Корали. «Утраченные иллюзии» Б. В. Асафьева. Люсьен — К. М. Сергеев

Никия. «Баядерка» Л. Минкуса

Никия. «Баядерка» Л. Минкуса

Раймонда. «Раймонда» А. К. Глазунова. Коломан — К. М. Сергеев

Г.С. Уланова

Мария. «Бахчисарайский фонтан» Б. В. Асафьева.

Мария. «Бахчисарайский фонтан» Б. В. Асафьева. Зарема — Т. М. Вечеслова

Мария. «Бахчисарайский фонтан» Б. В. Асафьева. Гирей — В. И. Баканов

Мария. «Бахчисарайский фонтан» Б. В. Асафьева.

Мария. «Бахчисарайский фонтан» Б. В. Асафьева.

Мария. «Бахчисарайский фонтан» Б. В. Асафьева. Гирей — П. А. Гусев

Джульетта. «Ромео и Джульетта» С. С. Прокофьева

Джульетта. «Ромео и Джульетта» С. С. Прокофьева

Джульетта. «Ромео и Джульетта» С. С. Прокофьева. Ромео — К. М. Сергеев

Джульетта. «Ромео и Джульетта» С. С. Прокофьева.

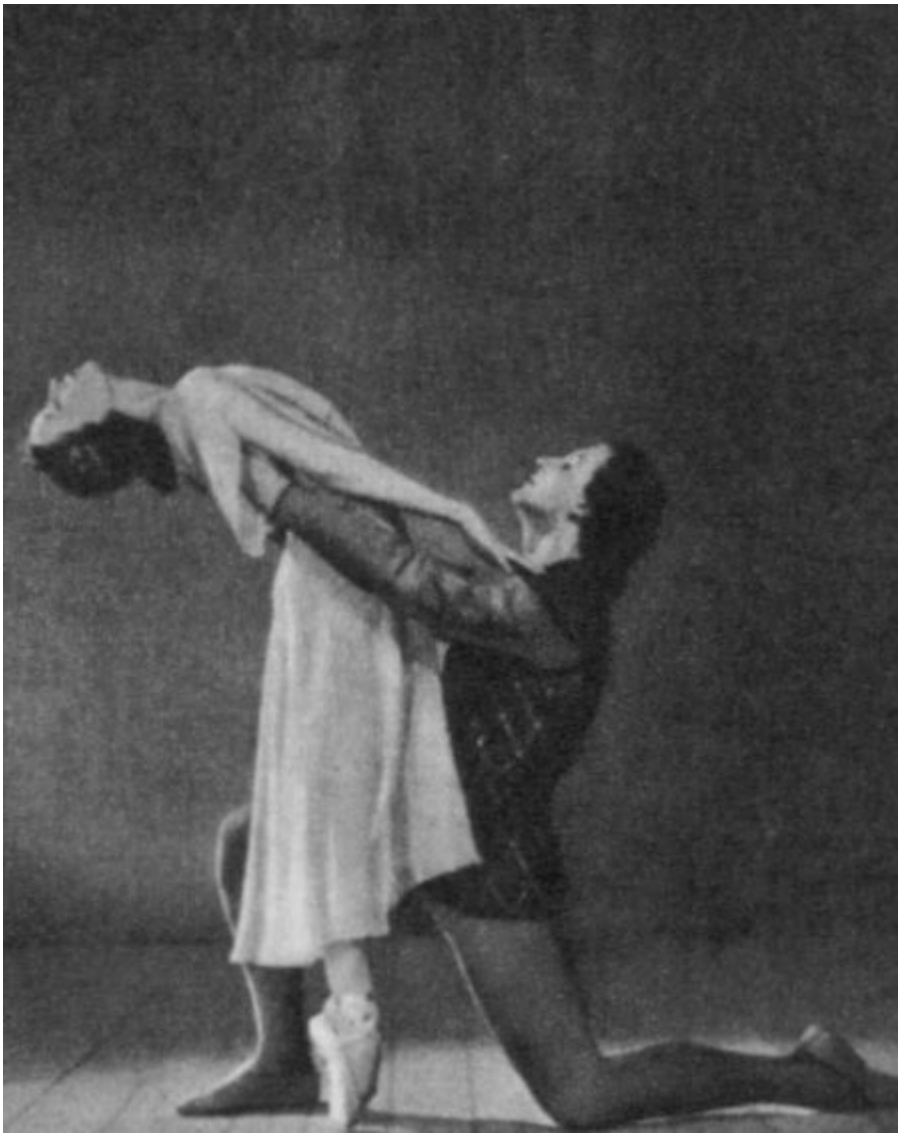
Джульетта. «Ромео и Джульетта» С. С. Прокофьева.

Джульетта. «Ромео и Джульетта» С. С. Прокофьева. Ромео — М. М. Габович

Джульетта. «Ромео и Джульетта» С. С. Прокофьева. Ромео — Ю. Т. Жданов

Джульетта. «Ромео и Джульетта» С. С. Прокофьева. Ромео — Ю. Т. Жданов

Джульетта. «Ромео и Джульетта» С. С. Прокофьева. Ромео — Ю. Т. Жданов



Джульетта. «Ромео и Джульетта» С. С. Прокофьева. Ромео — Ю. Т. Жданов

Золушка. «Золушка» С. С. Прокофьева.

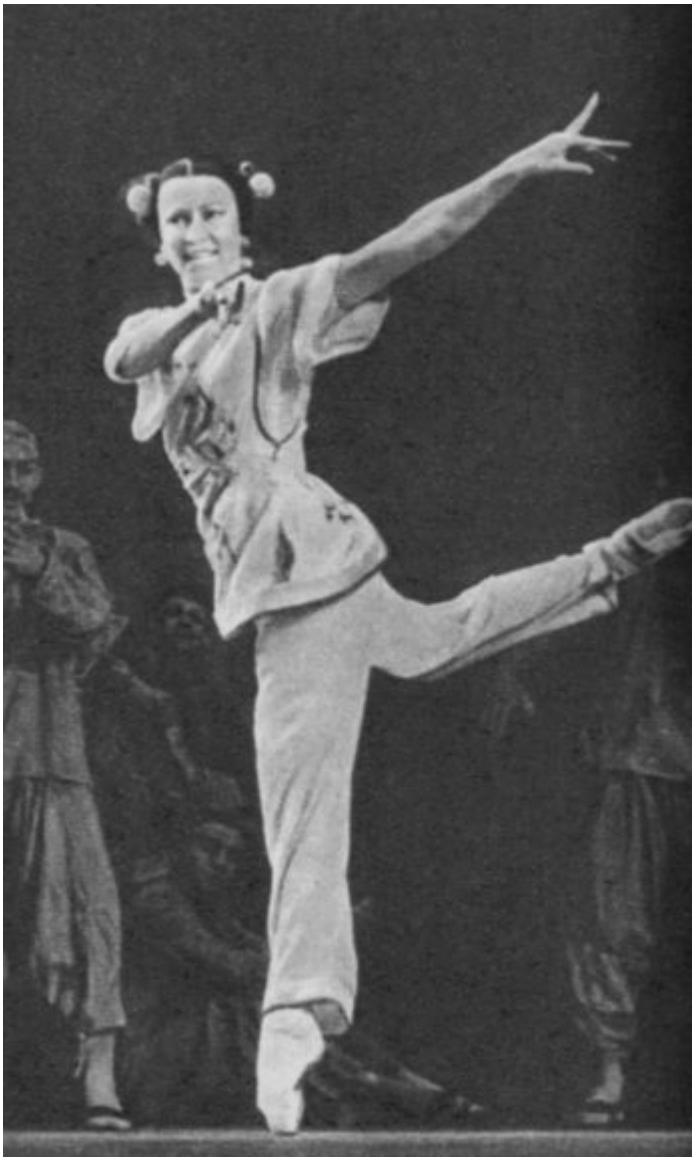
Золушка. «Золушка» С. С. Прокофьева.

Золушка. «Золушка» С. С. Прокофьева. Принц — В. А. Преображенский

Г.С. Уланова

Г.С. Уланова

Тао Хоа. «Красный цветок» Р. М. Глиэра



Тао Хоа. «Красный цветок» Р. М. Глиэра

Тао Хоа. «Красный цветок» Р. М. Глиэра

Тао Хоа. «Красный цветок» Р. М. Глиэра

Параша. «Медный всадник» Р. М. Глиэра. Евгений — М. М. Габович

Параша. «Медный всадник» Р. М. Глиэра. Евгений — М. М. Габович

Катерина. «Сказ о каменном цветке» С. С. Прокофьева. Данила — В. А. Преображенский

«Шопениана». Г. С. Уланова и Б. И. Хохлов

«Шопениана». Г. С. Уланова и Б. И. Хохлов

«Шопениана». Г. С. Уланова и Б. И. Хохлов

«Шопениана». Г. С. Уланова

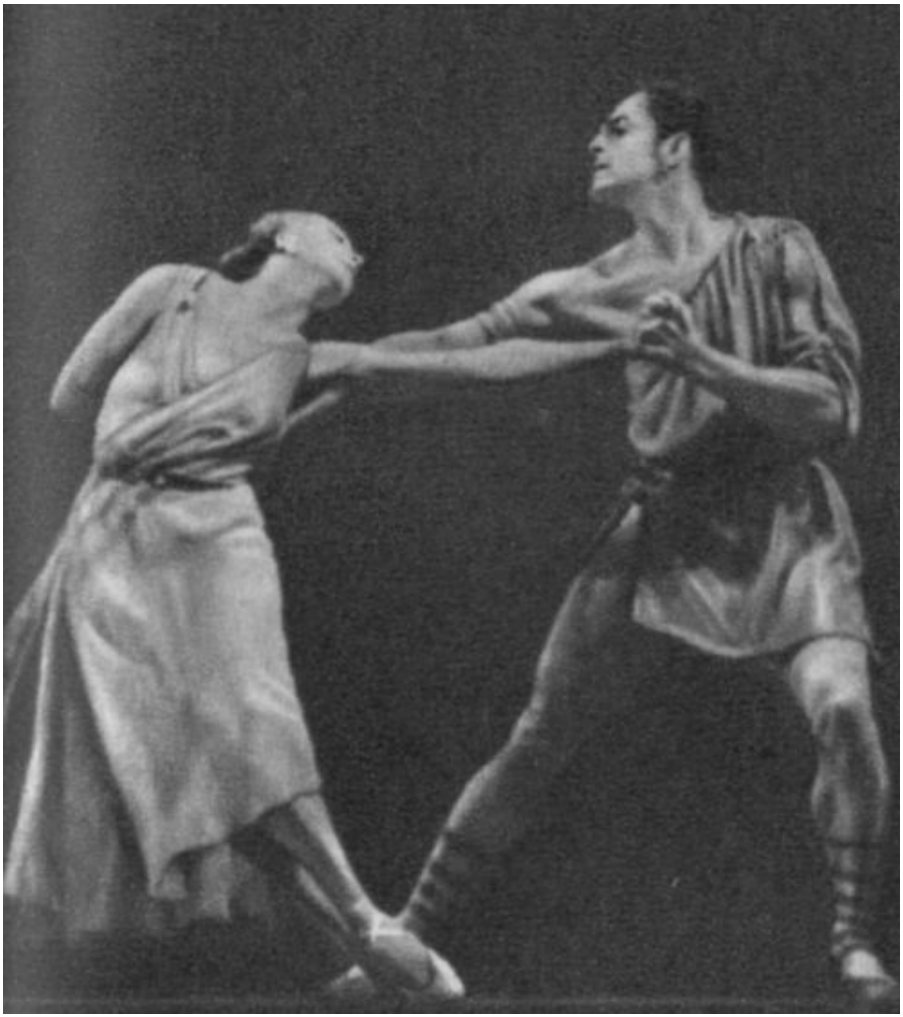
«Шопениана». Г. С. Уланова и Б. И. Хохлов

«Шопениана». Г. С. Уланова и Н. Б. Фадеечев

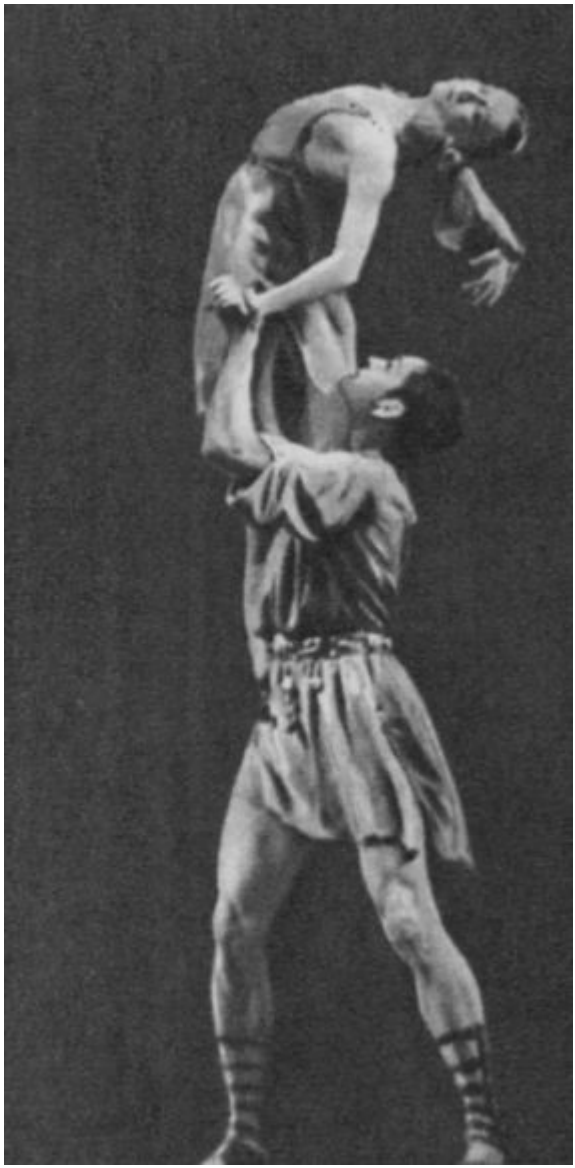
«Шопениана». Г. С. Уланова

«Элегия» Ж. Массне Г. С. Уланова и В. А. Преображенский

«Элегия» Ж. Массне Г. С. Уланова и В. А. Преображенский



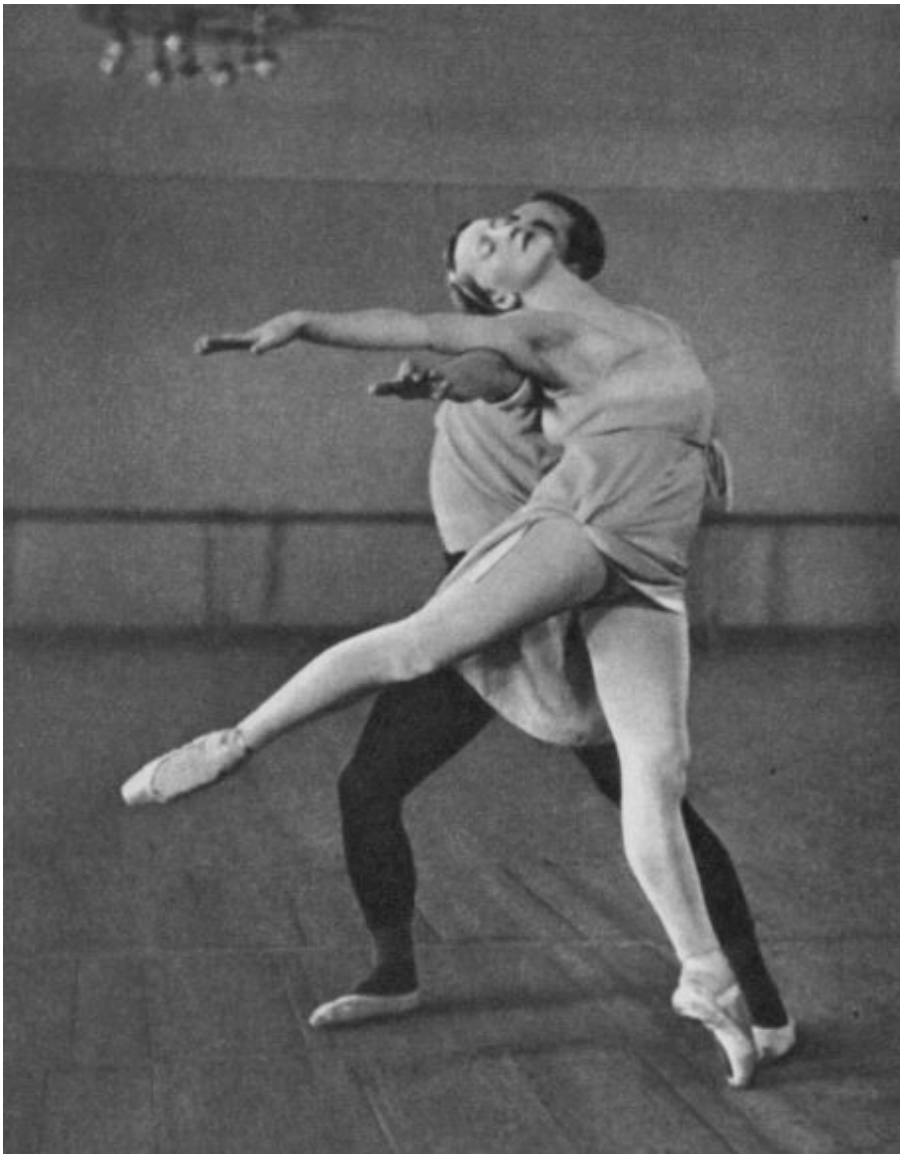
«Элегия» Ж. Массне Г. С. Уланова и В. А. Преображенский



«Элегия» Ж. Массне Г. С. Уланова и В. А. Преображенский

«Умирающий лебедь» К. Сен-Санса

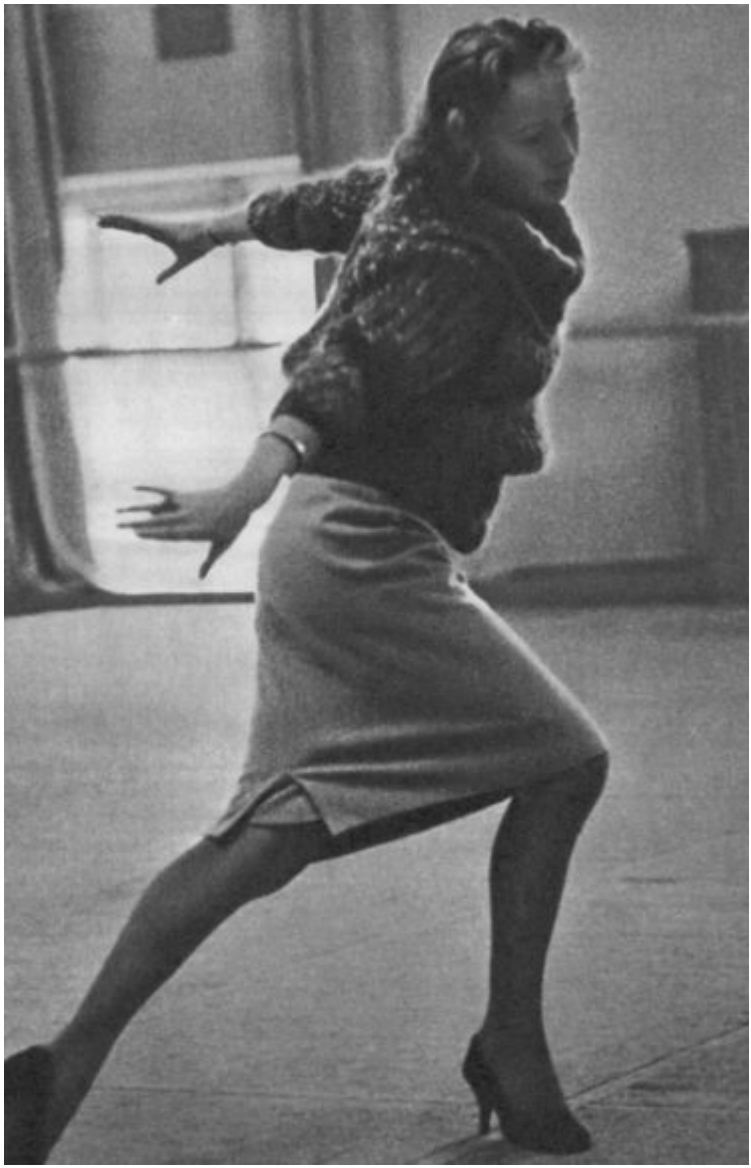
В классе



На репетиции

За автографами

В Серебряном бору



В классе

Репетиция на сцене

Репетиция в классе

На репетиции с Е. Максимовой и В. Васильевым

На репетиции с Н. Тимофеевой

«Вот как у тебя получилось…»

И еще репетиция…

Г.С. Уланова

notes

Примечания

1

Г. С. Уланова, Лебедь, — Сб. «Чайковский и театр», М., «Искусство», 1940, стр. 241.

2

Федор Лопухов, Шестьдесят лет в балете, М., «Искусство»,1966, стр. 196.

3

Ф. Лопухов, Шестьдесят лет в балете, стр. 289.

4

Г. Уланова, Выразительные средства балета. — «Советская музыка», 1955, № 4, стр. 70–71.

5

Т. Вечеслова, Я — балерина. Л. — М., «Искусство», 1964. стр. 247.

Г. Уланова, «Отелло». — «Правда», 1958, 30 марта.

Ю. Завадский, Об Улановой. — «Театр», 1968, № 3, стр. 76.

«Поэзия танца». — «Искусство и жизнь», 1939. № 4, стр. 23–25.

9

Г. С. Уланова, Лебедь. — Сб. «Чайковский и театр», стр. 241.

10

Г. С. Уланова, Лебедь. — Сб. «Чайковский и театр», стр. 242.

11

Г. Уланова, Выразительные средства балета. — «Советская музыка»,1955, № 4, стр. 69–70.

12

Галина Уланова, Поэзия в танце. — «Театр», 1949, № 6, стр. 93.

13

Г. Уланова. Выразительные средства балета. — «Советская музыка», 1955, № 4, стр. 69.

14

Галина Уланова, Щедрость таланта. — «Октябрь», 1956, № 12, стр. 159, 160.

15

Галина Уланова, Школа балерины. — «Новый мир», 1954, № 3, стр. 218–219.

16

Ф. Лопухов, Шестьдесят лет в балете, стр. 299–300.

17

Г. Уланова, Правда жизни. — «Советская культура», 1956, 6 ноября.

18

Галина Уланова, Школа балерины. — «Новый мир», 1954, № 3, стр. 212.

19

Галина Уланова, Начало, — «Нева», 1956, № 5, стр. 157.

20

Галина Уланова, Начало. — «Нева», 1956, № 5, стр. 159–160.

21

Сб. «А. Я. Ваганова», Л.—М., «Искусство», 1958, стр. 177–178.

22

Сб. «А. Я. Ваганова», стр. 301.

23

Галина Уланова, Начало. — «Нева», 1956, № 5, стр. 158.

24

Т. Вечеслова, Невыдуманные страницы. — «Звезда», 1955, № 6, стр. 141–142.

25

Галина Уланова, Школа балерины. — «Новый мир», 1954, № 3, стр. 211.

26

Галина Уланова, Начало. — «Нева», 1956, № 5, стр. 161–162.

27

Галина Уланова, Воспитание таланта. — «Литературная газета», 1965, № 14.

28

Сб. статей «Труд актера», М., «Советская Россия», 1957, стр. 82.

29

«Жизнь искусства», Л., 1929, № 3, стр. 11.

30

Сб. «Чайковский и театр», стр. 240–241.

31

Галина Уланова, Школа балерины. — «Новый мир», 1954, № 3, стр. 211.

«Прима-балерина», — Журн. «Свободный мир», 1959, № 30, стр. 9–10,

33

Галина Уланова, Школа балерины, — «Новый мир», 1954, № 3, стр. 219.

34

Т. Вечеслова, Я — балерина, стр. 227.

35

Галина Уланова, Рассказ о моей работе. — «Юность», 1957, № 1, стр. 63.

«Рассказывает Плисецкая». — «Литературная газета», 1966, 23 августа.

37

Цит. по кн.: Г. Д. Кремшевская, Заслуженная артистка РСФСР Т. М. Вечеслова, Л., ВТО, 1951, стр. 54. 57, 58.

38

Альберт Кан, Дни с Улановой, М., Изд-во иностранной литературы, 1963, стр. 46.

39

Т. Вечеслова, Я — балерина, стр. 247–248.

Ю. Завадский, Об Улановой. — «Театр», 1968, № 3, стр. 82, 83.

41

Галина Уланова, Поэзия в танце, — «Театр», 1949, № 6, стр. 92.

42

Галина Уланова, Новь. — «Советская музыка», 1950, № 11, стр. 45.

43

Галина Уланова, Школа балерины. — «Новый мир», 1954, № 3, стр. 216.

44

Галина Уланова, Щедрость таланта. — «Октябрь», 1956, № 12, стр. 164.

45

Галина Уланова, Мир, добро, красота. — «Новый мир», 1957, № 7, стр. 21–22.

46

Галина Уланова, Школа балерины. — «Новый мир», 1954, № 3, стр. 220–221.

В. Красовская, Галина Уланова. — «Звезда», 1954, № 1, стр. 154.

48

Галина Уланова, Школа балерины. — «Новый мир», 1954, № 3, стр. 214.

49

Ю. Завадский, Об Улановой. — «Театр», 1968, № 3, стр. 83–84.